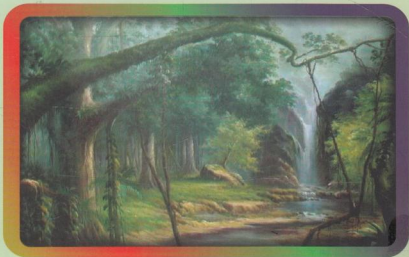


# أسلوبية الإنزياح

## في شعر المعلقات

عبد الله خضر حمد  
جامعة صلاح الدين - أربيل





# مکتبۃ لسان العرب

ا. علاء الدین شوقی

[www.lisanarb.com](http://www.lisanarb.com)



# أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات

عبد الله خضر حمد

عالم الكتب الحديث

*Modern Books' World*

إربد - الأردن

2013

### المكتاب

أسلوبية الانزياح في شعر الملاحات

### تأليف

عبدالله خضر حمد

### الطبعة

الأولى، 2013

عدد الصفحات: 372

القياس: 24\*17

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2012/7/2502)

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-70-612-8

### الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (00962 - 27272272)

فاكس: 0785459343

مستودع البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: [almalkotob@yahoo.com](mailto:almalkotob@yahoo.com)

[almalkotob@hotmail.com](mailto:almalkotob@hotmail.com)

[www.almalkotob.com](http://www.almalkotob.com)

### الفرع الثاني

جدارا للمكتبات المالي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 079 / 5264363

### مكتبة بيروت

روضة البقيع- بناية بزي- هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

## الإهداء

إليكما والديّ ... لتقرّأ عينا ...

إليكم إخوتي وأخواتي...

وإليكم ... زوجتي وأطفالي ...

إليك شيماء...

عسى أن يكون جهدي المتواضع هذا...

خيرا لكم من الحرمان والتقصير..

عبدالله خضر

## المحتويات

الصفحة	الموضوع
1	المقدمة
	التمهيد
62-7	مهادهام في تأسيس الانزياح
7	الانزياح لغة واصطلاحا
10	تأسيس الانزياح
10	الانزياح في تاريخ الفكر النقدي عند الغربيين
14	الانزياح في التراث العربي
15	الأصول والحقول النظرية
28	الحقول المعرفية لمصطلح الانزياح
32	مراحل تحقيق الانزياح عند كوهن
35	الجانب الإيجابي لأسلوبية جان كوهن
37	مواخذات نقدية على أسلوبية جان كوهن
41	الانزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة
41	إشكالية مصطلح الانزياح
50	أنواع الانزياح ومستوياته
52	الانزياح والمعيار
59	وظائف الانزياح
61	المفهوم الإجرائي للبحث
	الفصل الأول
150-65	الانزياح في المستوى التركيبي
66	المبحث الأول: الانزياح في أساليب تركيب الكلام
67	أولاً: التقديم والتأخير

الصفحة	الموضوع
75	ثانيا: الحذف
82	ثالثا: الفصل والوصل
87	رابعا: الفصل بين المتلازمين(المسند والمسند إليه)
90	المبحث الثاني: الإنزياح في أساليب إنشاء الكلام
90	أولا: الأساليب الإنشائية الطليية
90	1- أسلوب الأمر
92	2- أسلوب النهي
93	3- أسلوب النداء
95	4- أسلوب الدعاء
96	5- أسلوب الإستفهام
99	ثانيا : الأساليب الإنشائية غير الطليية
99	1- أسلوب القسم
100	الفاظ القسم في شعر المعلقات
105	الإنزياح في أسلوب القسم
106	2- أسلوب المدح والذم
107	ثالثا: ظواهر أسلوبية في التركيب
107	1- التحول الأسلوبي
110	2- الإلتفات
117	3- الاعتراض
119	4- التجريد
125	5- أسلوب الحوار
130	6- السرد القصصي
137	7- البنية المميقة ومحولات الجمل الشعرية
142	8- عدم الالتزام بالمقدمة الطليية
147	9- الانزياح في نظام النسخ اللغوي لتصوص المعلقات

الصفحة	الموضوع
194-153	الفصل الثاني الإنزياح في المستوى الدلالي
156	أولا: التشبيه
163	ثانيا: الاستعارة
173	ثالثا: الكناية
178	رابعا: أنسة الطبيعة
181	خامسا: الرمز
316-195	الفصل الثالث الإنزياح في المستوى الإيقاعي
197	المبحث الأول: الإنزياح في مستوى الإيقاع الداخلي
201	أولا: التكرار
252	ثانيا: التوازي
266	ثالثا: الجناس
271	رابعا: التندوير
271	خامسا: ظاهرة التذييل الأسلوبي
274	المبحث الثاني: الإنزياح في مستوى الإيقاع الخارجي
275	أولا: الوزن
279	مظاهر الإنزياح الصوتي في الوزن
279	1- الزحافات والعلل
284	2- لزوم ما لا يلزم
286	3- كسر النمط
287	4- الحزيم
288	5- توزيع التفعيلات وارتباطها مع الحالة النفسية للشاعر
289	ثانيا: القافية وأنواعها
293	القوافي في شعر المعلقات



الصفحة	الموضوع
296	حركة الروي
299	مظاهر الانزياح الصوتي في القافية
299	أولاً: ظاهرة التقفية
300	ثانياً: عيوب القافية
300	1- عيوب تتعلق بالروي
306	2- عيوب تتعلق بما قبل الروي
308	ثالثاً: الإنزياح الإعرابي/ جدول الضرورة
329	المناقشة
325	الجدول
337	المصادر والمراجع

## المقدمة

الحمد لله رب العالمين، وأفضل الصلاة وأتم التسليم، على خير الخلق أجمعين سيدنا(محمد) وآله وأصحابه أجمعين.  
أما بعد:

لقد كان الشعر الجاهلي وما يزال منبعاً ثرا ومعينا لا ينضب للدراسة والبحث، وموضوعاً حيا يحمل من الإيماءات الفنية للباحثين ما لا سبيل إلى حصره، وهو ما حدا بالدارسين إلى الخوض في غماره لاكتناه عالمه وكشف خباياه وأسراه، لأن الشعر الجاهلي يعدّ البداية المؤسسة للراسخة لمصور الشعر العربي التي توالى فيما بعد، ومن ثم حظي هذا العصر الأول باهتمام الباحثين، ومتذوقي الأدب، والمستشرقين، وعدّوه القمة الشائعة للفن العربي الأول، إذ أن النص الجاهلي من النصوص الخصب التي تغري النقاد بمجاذيبها، مكتنزة بالطاقات الإبداعية، والأدوات الجمالية التي تغذي القارئ بالخيال الجامح، واللذة الشعورية الفياضة.

وقد قام الشعر الجاهلي على كاهل عدد من الشعراء الفحول الذين حافظوا على وجه هذا الفن الجميل وأورثوا قيمه الفنية للأجيال التالية. وظاهرة الانزياحات في أساليب الشعراء واحدة من أهم عناصر تشكيلية فنية. ولاشك أن النص الأدبي يكمن فيه إبداعات شتى وجديدة، من النقاد والقراء، فليس النص حكراً على مؤلفه، فحينما يخرج من يده يصبح ملكاً للمتلقي، والأخير له الحق في في تفكيك رموزه والغور في أعماقه، حسب طاقاته الإبداعية، والنص الجاهلي من النصوص الخصب التي تغري النقاد بمجاذيبها، مكتنزة بالطاقات الإبداعية، والأدوات الجمالية التي تغذي القارئ بالخيال الجامح، واللذة الشعورية الفياضة.

واخترنا آلية حديثة لدراسة أدب قديم، لبعثه من جديد، ولإعادته إلى شاشة النقد والتحليل بشكل جديد، بغية التواء النص القديم بالقارئ المعاصر ومن خلالها معالجة تلك الفراغات التي خلقتها الدراسات القديمة، واخترنا من النقد الحديث نظرية الانزياح لأنها تمثل الشريان الذي يمنح الفعل الشعري الخصوصية والتميز، والانزياح حد التفتت عنده الحركات والمناهب والاتجاهات الأدبية وما انبثق على مهاده من نظريات ومقولات.

واخترنا من الأدب الجاهلي شعر المعلقات، لكونها النموذج الناضج لنصوصه، ولكونها من أشهر العلامات البارزة على خريطة الشعر الجاهلي، وعدّ شعراؤها من فحول شعراء العرب،

فوجدنا نصوصها مشبعة بالدلالات المتعددة، والجماليات الفريدة التي تأسر لب القارئ وتزيده إمتاعاً، وبعد ذلك جاء الاختيار لكتاب شرح المعلقات السبع للزوزني، لكونه المصدر الأكثر تداولاً بين الدارسين.

وانطلاقاً من هذه المسوغات وغيرها تولدت رغبتنا في اختيار هذا البحث الذي يسمى إلى رصد تجليات ظواهر الإنزياحات الأسلوبية، واستنطاق الدلالات التي يتغياها النص الجاهلي المتمثل بشعر المعلقات من خلال هذه الدراسة التي وسمنها بـ(أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات).

وقد تناولت الشعر الجاهلي بالدراسة أفلام كثيرة قديماً وحديثاً ولكن لم يتوفر للباحث أي كتاب خاص عن أسلوبية الإنزياح في شعر المعلقات، اللهم إلا إشارات يسيرة في بعض الكتب منها: الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقات صالح مفقوده، والسبع المعلقات مقارنة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها عبد الملك مرتاض، إذ تناولت هذه الدراسات شعر المعلقات من الباطية التاريخية والاجتماعية وبعض الظواهر اللغوية والفنية.

ويلاحظ من الدراسات السابقة أنها قد خلعت من تطبيق منهج سيميوي-أسلوبي في رصد الإنزياحات الأسلوبية في شعر المعلقات، الأمر الذي تطمع هذه الدراسة القيام به، وتكتسب مشروعية وجودها لتضاف إلى الدرس الأسلوبي العربي، ولذلك كانت هذه الدراسة معتمدة أساساً على جهود الباحث نفسه في تناول موضوع غير يسير وغير موطأ له بدراسات سابقة، وهنا تكمن صعوبة هذه الدراسة لا سيما أنها دراسة نقدية وليست دراسة وصفية. ففي هذا البحث اجتهادات كثيرة فإذا كان الباحث قد أصاب فيها فذلك خير يحمد الله موقفه إليه، وإن أخطأ فله عذر الاجتهاد لا التقليد والنقل والجمع والوصف فقط كما اعتدنا في الكثير من الأبحاث.

نزوعاً إلى الموضوعية لاستبطان إشكالية موضوع البحث من خلال استقراء مدونة الشعر الجاهلي لاستجلاء أسلوبية الإنزياح، فإنه حريّ بنا أن نقف عند جملة من التساؤلات التي قد تتبادر إلى الأذهان عن ماهية الإنزياح ومستوياته ووظيفته، وتحديد الحضور المعرفية التي تناولت هذا المصطلح، مع الإشارة إلى تاصيل هذه النظرية في الفكر الغربي، وما في التراث العربي من المقولات التي توحى بمصطلح الإنزياح بمفهومه الحديث.

سيحاول هذا البحث الإجابة عن هذه التساؤلات، معتمداً على ظواهر النظام اللغوي عن طريق دراسة المستويات اللغوية كلها، باعتبار أن السلوك اللغوي هو المظهر الأساس الذي يدلنا

على المكون العاطفي والتعبيري الذي ينطوي عليه النص، محاولا اكتشاف النصوص صوتيا وتركيبيا ودلاليا، لبيان انساق الإنزياحات الأسلوبية في تلك المستويات.

وقد يتم كلامنا الأخير هذا عن عدم الوفاء للمنهج الذي اخترناه، وفي ذلك خير، لأن الأسلوبية عموما تبقى عاجزة أمام تحليل النص تحليلا شافيا واثقا، فكان لابد أن تستجد بأخواتها كالسيمياوية مثلا، وهذا ما جعل الدكتور نورالدين السند يدعو إلى انتهاج المنهج السيميوي (semio-stylistique) لنجاحه في الدراسات الأسلوبية، لذلك استجدنا حيننا بالإحصاء وحيننا بالسيمياوية، وحيننا بالتأويل، من دون الخروج عن المنهج المختار، وقد استعان البحث بالمنهج التحليلي الذي يستقصي الظاهرة ويتابع عناصرها ومشكلاتها ويسعى لتحليلها والخروج منها باستنتاجات وأحكام تحلل طبيعة الظاهرة وحضورها.

ومن ضمن أهمية الموضوع كونه نصاً شعرياً قديماً يخضع للدراسة على وفق منهج تحليلي حديث، وبذلك نستطيع أن نستجلي قيم النص الجمالية، لتبين مدى إبداع الشاعر، وأفاد البحث من المصطلحات البلاغية عينها التي اعتمدها البلاغيون، لكونها أوضح وأدق، فوظفنا جل مصطلحاتهم، ولاسيما في المستوى التركيبي والدلالي، وحتى على مستوى الصوتي، وعليه وتبعاً لمتطلبات الموضوع فقد ضمّ البحث ثلاثة فصول سبقها تمهيد وتلونها خاتمة:

التمهيد: يتكون من مهادهام لتأصيل الإنزياح مبينا فيه مفهوم الانزياح ومستوياته ووظيفته.

الفصل الأول: يتكون من الانزياح في المستوى التركيبي وكان في مبحثين، المبحث الأول، يتكون من الإنزياحات التي قام بها الشاعر في مستوى أساليب تركيب الجمل الشعرية والمتمثل ب(الحذف، التقديم والتأخير، الفصل والوصل، الفصل بين المتلازمين) أما المبحث الثاني فتناولنا فيه الإنزياحات في أساليب إنشاء الكلام، منها الأساليب الطليية والمتمثل ب(أساليب: الأمر، النهي، النداء، الدعاء، الاستفهام)، وغير الطليية والمتمثل ب(أسلوب القسم، وأسلوب المدح والذم) وقد تناول هذا المبحث ظواهر أسلوبية في التركيب مثل ل(التحول الأسلوبية، والاتلفات، والاعتراض، والتجريد، وأسلوب الحوار، والسرد القصصي، والبنية العميقة ونحوالات الجمل الشعرية، وعدم الالتزام بالمقدمة الطليية، الانزياح في نظام النسيج اللغوي لنصوص المعلقات)، مبينا فيها المشاعر الكامنة في نفس الشاعر وراء تلك الإنزياحات.

الفصل الثاني: ويتناول الانزياح في المستوى الدلالي، وكان في حسة محاور، وهي: التشبيه، الاستمارة، الكناية، أنسة الطبيعة والرمز، فقمنا من خلالها رصد الإنزياحات الدلالية التي ربط الشاعر من خلالها بين الصور التباعدة نتيجة تأمل وتحليل معبرا من خلاله عما يجول في نفسه من مشاعر وعواطف.

الفصل الثالث: يتكون من الانزياح في المستوى الإيقاعي، حيث تم فيه رصد الإنزياحات الصوتية في شعر المعلقات مبينا الإجماءات الكامنة وراء تلك الاختيارات، وان هذا الفصل يتكون من مبحثين: المبحث الأول، يتناول الانزياح في مستوى الإيقاع الداخلي والمتمثل ب(التكرار، التوازي، الجناس، والتدوير)، في حين أن المبحث الثاني يتكون من الانزياح في مستوى الإيقاع الخارجي والمتمثل ب(الوزن والقافية) فسي شق الأول في هذا المبحث الخاص بالوزن تناولنا نسب استعمال البحور في شعر المعلقات مبينا النسبة المثوية لاستعمال كل بحر، فضلا عن مظاهر الانزياح الصوتي في الوزن، واما في الشق الثاني الخاص بالقافية فتناولنا أمورا تتعلق بالقوافي وحروف الروي في شعر المعلقات ومظاهر الانزياح في القافية، وقد تحدثنا عن الانزياح الإعرابي/ عدول الضرورة، كما بينا علاقة تلك الاختيارات/ الإنزياحات بالجانب النفسي للشاعر، مستعينا بمداول إحصائية لبيان النسب المثوية لنوع القوافي وحركات الروي وحروفه.

وقد حاولنا في كل الدراسة أن نربط كل سمة أسلوبية بأبعادها الدلالية التي يمكن أن تؤول إليها، حيث اخترنا لكل ظاهرة أسلوبية نماذج تتراوح بين الواحد إلى أربعة وذلك حسب المجال وبيروز إجماءات تلك الظواهر، جانحا دوما إلى الاختصار والتركي.

الخاتمة: وفيها استظهرنا أهم النتائج التي توصلت إليها البحث.

ومن الجدير بالذكر أن النتائج التي توصل إليها البحث في الفصول ووحداتها، ليست مفترضة جزافا، أو إلقاء بالكلام على عواهنه، بل استندت إلى إحصائيات دقيقة إلى حد ما، مما اقتضى منا وقفات طويلة لإخراج هذه النسب ومحاولة قراءتها، وقد فرضت طبيعة الموضوع منهجا فتيًا ينطلق فيه الباحث من التصور لاستجلاء ملامح لفة الشاعر.

وأما أهم المصادر التي أفاد منها الباحث، فتمثل بنوعين من المصادر:

أولا: المصدر الأساس في شعر المعلقات، وهو شرح المعلقات السبع للزوزني.

ثانيا: المصادر الرئيسة المتعلقة بالانزياح الأسلوبي، تتمثل في: بنية اللغة الشعرية جان كوهن، والانزياح في التراث النقدي والبلاغي: والانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية د. أحمد محمد أويس.

أما أبرز الصعوبات التي واجهت الباحث فهي شحة الدراسات النقدية التي تناولت لغة الشعر العربي القديم ضمن المناهج النقدية الحديثة، مما استدعى منه في بعض الأحيان الاعتماد على النفس في قراءة النتائج والوصول إلى الأحكام، ومن الصعوبات -أيضا- لغة الشعر الجاهلي التي أجهدت الباحث خلال التطبيق للوصول إلى ما أرادته الشاعر من خلالها.

وفي الختام.. فهذا جهدي المتواضع قد يصيب وقد يعتريه الخطأ، كأي عمل إنساني فلا تزعم هذه الدراسة لنفسها الكمال، لأن الكمال لله وحده، وإنني إذ أحمد الله على مدده وعونه وتوفيقه، أسأله جل وعلا أن يغفر لي ما في هذا العمل من نقص أو تقصير، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الخلق، محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

المؤلف



## التمهيد

### مهاد عام في تاصيل الإنزياح

#### الإنزياح لغة واصطلاحاً:

الانزياح في اللغة: من نزح-نزحاً ونزوحاً: بَعُدَ، يقال نزحت البئر: قل ماؤها أو نعد، نُزِحَ وأنزَحَ: بُعِدَ وأبعد وابتعد، ونزحت الدار فهي تنزح نزوحاً إذا بعدت، وقد نزح بفلان إذا بعد عن دياره غيبة بعيدة<sup>(1)</sup>، وأنشد الأصمعي:

ومن ينزح به لا يد يوماً يمي به نعي أو بشير<sup>(2)</sup>

إذن إن المعنى المعجمي يركز على معنى (الابتعاد عن...) وهو الأمر الذي يجمع بين مختلف الاتجاهات النقدية التي تناولت هذا المفهوم.

أما الانزياح (Encart)<sup>(3)</sup> في الاصطلاح: فهو باب من أبواب الأسلوبية التي تفيد الدارس في الأدب في تحليل النصوص وهو استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصوراً يتصف به من تفرّد وإبداع وقوة جذب<sup>(4)</sup>، وذلك نتيجةً لمخرف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي، يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته<sup>(5)</sup>، ويسميه ياكبسون ب(خيبة الانتظار Decelved expectation)<sup>(6)</sup>.

(1) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مج 14: مادة(ن زح). ومعجم الوسيط: مادة(ن زح).

(2) البيت من شواهد لسان العرب، مج 14: مادة(ن زح).

(3) جاء في قاموس لاروس الموسوعي (Dictionnaire encyclopidique larousse): إن الكلمة (Encart) لغة هي حركة عدول عن الطريق أو خط السير، وفي الاصطلاح: هي فعل الكلام الذي يتمد عن القاعدة. (ينظر: Dictionnaire encyclopidique larousse. Paris. France. 1979. p464-465.

(4) وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية: عصام نصيجي، وأحمد محمد ويس، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع 28، 1995: 39.

(5) الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السدي: 179.

(6) الأسلوبية والأسلوب: عبدالسلام المسدي: 164.



ونضج مفهوم الانزياح على يد الناقد الفرنسي (جون كوهن)، وفصل فيه في كتابيه (بنية اللغة الشعرية) و(اللغة العليا)، إذ تشكل هذه الظاهرة عنده جوهر العملية الشعرية، وهي سُرط ضروري لكل شعر<sup>(1)</sup>، ويرى (كوهن) أن الشعر انزياح عن المعيار، الذي هو الثرُفتعتبر القصيدة انزياحا عنه<sup>(2)</sup>، ولأن الأسلوب انحراف فردي بالقياس إلى قاعدة ما<sup>(3)</sup>، أي طريقة في الكتابة خاصة بواحد من الأدباء<sup>(4)</sup> فيكون الانزياح حيثند مساويا للأسلوب وهو كُمل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المؤلف<sup>(5)</sup>.

وقام كوهن ببيان كيفية حدوث الانزياح في النص الشعري، إذ قال: فالشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليميد بناءها على مستوى أعلى، إذ يعقب النقص الذي تسببه الصورة البلاغية إعادة بناء من طبيعة أخرى... والجانب الأساسي هو المرحلة السالبة<sup>(6)</sup>، لأن هذه المرحلة شرط ضروري للمرحلة الثانية<sup>(7)</sup>.

ففهم من قوله هذا أن الشعرية عنده عملية ذات اتجاهين متعاكسين ومتزامنين، وهما: الانزياح ونقيه، وتكسير البنية وإعادة بنائها، فهي عملية التارجح بين الذهاب والإياب من الدلالة إلى فقدان الدلالة ثم من فقدان الدلالة إلى الدلالة وهي التي تمنح الخطاب الأدبي خصوصيته الشعرية<sup>(8)</sup>.

إذن يمكن القول بأن العملية الشعرية عند (كوهن) تمرّرحلتين:

المرحلة الأولى: ويتم فيها الدور السليبي (بتكسير القواعد الصارمة)، وتفقد اللغة فيها وظيفتها التواصلية، وتدخل في دائرة اللامعقول إذ تربط بين الدوال والمدلولات علاقة التنافر وعدم

(1) بنية اللغة الشعرية: 20.

(2) المصدر نفسه: 15.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 16.

(4) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(5) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(6) بنية اللغة الشعرية: 16.

(7) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(8) ينظر: شعرية الخطاب الأدبي، علاء المدلاوي، مجلة الموقف الأدبي، 414، دمشق، تشرين الأول 2005، ص: 4.

الملاءمة، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً، ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ<sup>(1)</sup>.

المرحلة الثانية: ويتم فيها الدور الإيجابي بإعادة بناء تلك القواعد بصورة جديدة، وذلك عن طريق تصحيح المتلقي وتأويلاته، وهذا الدور يفي اللغة الشعرية من اللامعقول ولكي لا يفقد الشعر ألتماؤه إلى اللغة<sup>(2)</sup>، فلا بد من وجود عناصر خلفية، على الرض من هيمنة ما يسميه ياكسون بـ"الوظيفة الشعرية"<sup>(3)</sup> وذلك لغرض عدم الوصول إلى الانغلاق التام ومن ثم توصيل الرسالة. فنرى أن (كوهن) يعطي الدور الأهم للمبدع (الشاعر)<sup>(4)</sup> وهو دور سلبي إذ يقوم فيه المبدع بتكسير بنية اللغة، وخلخلة العلاقات والقواعد الصارمة، لأنها هي المرحلة الضرورية الأساسية التي تعقبه المرحلة الثانوية التي هي نتيجة، إذ يقوم المتلقي فيها ببناء العلاقات بين الدال والمدلول من جديد وبصورة غير مألوفة ولافتة للنظر، وكل ذلك في فضاء حر تحكمه الإنزياحات في كافة المستويات: التركيبية والدلالية والصوتية.

فنتستج من السابق أن الإنزياح تعبير يخرج عن المألوف في ترتيب تراكيبه وصياغة صوره، خروجاً إبداعياً مقصوداً، يهدف إلى البناء من خلال الهدم، وإلى المفاجأة ولفت الأنظار من خلال الخلق وترك المألوف، وهو مجموعة من المبادئ والقيم الجمالية التي يسعى لها المبدع في خطابه الأدبي عامة والشعري خاصة لإكساب هذا الخطاب التميز والتفرد والبعد عن الأنماط المعيارية في النصوص الأخرى، إذ إنَّ الإنزياح بهذه الصورة هو آلية الخروج عن سلطة اللغة وتكرار مظهراتها والدخول في ملكة حرية الكلام وإبداعيته، إنه انتقال الخطاب من جماعية اللسان وبلادة الأساليب إلى فردانية فعل التكلم، وحيوية الأسلوب، وهو امتلاك النص لسلطته في مقابل هيمنة المرجع، وهو

(1) بنية اللغة الشعرية: 173.

(2) الأسلوبية في النقد العربي الحديث: نور الدين السد: 149. نقل عن: شعرية الإنزياح: أمية الرواشدة: 30.

(3) ينظر: اللغة الشعرية، ياكسون: 78، واللغة المبارية واللغة الشعرية: يان موكروفسكي، تر: أنفت كمال الروبي، (بحث): 44-42.

(4) نلاحظ أن كوهن في هذه النقطة يلتقي مع التراث العربي المتمثل بالمحافظ وابن جني وأرأهما في موضوع (شجاعة العربية) أو (الإقدام)، إذ يقوم فيها الشاعر بركوب الضرورات دون الخوف كالفراس الشجاع الذي يركب القرس بدون لجام، يقول المحافظ: "وللغرب إقدام على الكلام، لغة يفهم أصحابهم عنهم". الحيوان: 132/5.

انتقال بلغة الشعر إلى حيز الدهشة والمفاجأة التي عبر عنها النقد العربي القديم مبكرا بمصطلحات الشجاعة، العدول، الالتفات، الإعجاز، الإقدام على الكلام<sup>(1)</sup>.

## تأصيل الإنزياح

### الانزياح في تاريخ الفكر النقدي عند الغربيين

على الرغم من كون مصطلح الانزياح حديث النشأة، ولكن شيئا من مفهوم الانزياح ترجع أصوله إلى أرسطو وإلى من تلاه من البلاغيين والنقاد، فهذا أرسطو قد ميز بين اللغة العادية (المألوفة) وأخرى غير مألوفة<sup>(2)</sup>، ويرى أن اللغة الأدبية تنحو إلى الإغراب وتتفادى العبارات الشائعة<sup>(3)</sup>، وشبه (كوينتيليان) (290ت) الخلاف بين اللغة الأدبية واللغة النمطية بالخلاف بين جسد متحرك وآخر ساكن لا حياة فيه<sup>(4)</sup>.

وقد أشار (تودوروف) إلى كون الصورة خرقا للقاعدة اللسانية<sup>(5)</sup>، وذلك من خلال نظرية (البعد) التي استكشفتها (جان كوهن) إذ يقول هذا الأخير في حديثه عن الصورة: 'عرفت البلاغة الصور البلاغية منذ القديم، معتبرة إياها طرقا في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر طبيعية وعادية، أي اعتبارتها إنزياحات لغوية'<sup>(6)</sup>.

وفي عصر (الباروك) انتشر ما يسمى ب(اللمحن بالكلمات Catachresis) وهو سوء الاستعمال للكلمات، وهو أكثر بعدا من الاستعارة، ونقله (جون هوسيكتر) عالم (1099م) إلى الإنجليزية، واستشهد عليه بقول مسيدني في (أركاديا): (صوت جيل على مسامعه) فهذا مثال لمصطلح بصري طبق على السمع تطبيقا منحرفا<sup>(7)</sup>.

(1) نظرية الانزياح: من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، د.تحيحة كحلوش، مجلة العلوم الانسانية، جامعة فرحات عباس-سطيف-الجزائر، السنة السابعة: العدد 43: خريف 2009: ص 19.

(2) ينظر: فن الشعر، تز: ابراهيم حمادة،: 177.

(3) علم الأسلوب: صلاح فضل: 20.

(4) ينظر: صنعة الشعر، أرسطو، تز: شكوي محمد عباد: 128.

(5) ينظر: الشعرية: 40.

(6) بنية اللغة الشعرية: 43.

(7) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 84.

وأشار الأب (ديبو) إلى ان العبرية تتنافى مع القواعد الثابتة التي التزم بها المذهب الكلاسيكي، بل أن الخروج على القانون هو الجوهري في كل فن<sup>(1)</sup>.

وقد شاركت في بناء مفهوم الانزياح مدارس واتجاهات متعددة، وعلى الرغم من نمو مصطلح الانزياح عند الأسلوبيين الا أنهم لم يستقلوا به، لكونه مفهوما عاما غير مختص بمدرسة واحدة، لذلك فقد شاركت في بناء مفهوم الانزياح كل من السريالية والشكلانية الروسية، ومدرسة براغ، ومدرسة النحو التوليدي التحويلي، إذ إن كل مدرسة أخذت بطرف من الأطراف.

وفي زمن الرومانسية اشتهرت كلمة (هيجو): كتحارب البلاغة حربا على البلاغة المتحجرة التي تزهق اللغة دون طائل<sup>(2)</sup>، وما يدخل في تاريخ الانزياح مقولة (بوفون) الشهيرة: الأسلوب هو الرجل<sup>(3)</sup> إذ عدّ الأسلوب إنزياحا، ومن ثم غدت نظرية في الأسلوب<sup>(4)</sup>.

وأما فاليري (1871-1946) فهو القائل الحقيقي لمقولة الانزياح فهو الذي يقول: أن كل عمل مكتوب، كل إنتاج من منتجات اللغة يمحي آثارا أو عناصر مميزة، لها خصائص سوف ندرسها، وسأطلق عليها مؤقتا وصف الخصائص الشعرية، فعندما ينحرف الكلام انحرافا معنا عن التعبير المباشر، أي عن أقل طرق التعبير حساسية، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه بشكل ما إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص، فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة القلدة، ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على التطور والنمو، وهو إذا ما تطور فعلا واستخدم، ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني<sup>(5)</sup>، وفي هذا المجال نقل (جان كوهن) عن (فاليري) عبارة أن الشعر لغة داخل اللغة، ونظام لغوي جديد يبنى على انقراض من القديم، وبه يتشكل نمط جديد من الدلالة، عن طريق اللامعقولية، إذ انها هي الطريق الحتمية التي يتبغى الشاعر أن يعبرها إذا ما كان يرغب في أن يحمل اللغة على أن لا تقول مالا يمكن أن تقوله اللغة العادية أبدا<sup>(6)</sup>.

(1) ينظر: المذاهب الأدبية والتقدية عند العرب والفرين، شكري محمد عباد: 168.

(2) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 45.

(3) مقال في الأسلوب: جورج بوفون، تر: أحمد درويش: 204.

(4) ينظر: مفاتيح الأسبسية: 134.

(5) الشعر الصافي، ضمن كتاب: الرويا الإبداعية: 20، نقلا عن: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 87.

(6) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 129.

وقام (ليوسبيتزر) بتعميق فكرة الانزياح، عندما جاء للأسلوبية بمصطلح (الانحراف)<sup>(1)</sup>، إذ جعل من الاستعمال الشائع قياساً للانزياح في الأسلوب، وهذا الانزياح سمة معبرة عن الخصائص الفردية للعقيدة المبدعة وهي تصور نزعة عامة من نزعات العصر الذي يعيش فيه المبدع<sup>(2)</sup>.

ويرى أصحاب السريالية وجود انزياح كبير بين اللغة والشعر، فالشعر شيء آخر غير اللغة، انه الانحراف عن الكلام الإنساني العادي، والشعر اتصال بين ما يمكن إدراكه وما لا يمكن إدراكه<sup>(3)</sup>، ومن ذلك قول (أراغون) (1897-1981): أن الشعر لا يتحقق إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة، للغة ولقواعد النحو وقوانين الخطاب<sup>(4)</sup>.

وقد اهتمت الشكلانية الروسية بالتحرفات اللغة الأدبية، فالأدب عندهم استخدام خاص للغة.. وهو محرف عن اللغة العادية وتحول عن استخدام اللغة استخداماً منطقياً وتقليدياً إلى استخدام قائم على الحكاكة والأيقونية<sup>(5)</sup> Iconic<sup>(6)</sup>.

أما حركة (براغ) فلم تكن تختلف كثيراً في توجهاتها عن الحركة الشكلانية، فأعادت نظريات الشكلانيين لكنها قدمتها بلغة أكثر انتظاماً، ووضعها في إطار سيميائي، وقد كتب (موكاروفسكي) - وهو من الشكلانيين - بحثاً في (اللغة الشعرية واللغة المعيارية)، وانتهى فيه إلى أن السمة التي تميز اللغة الشعرية عن المعيارية هي انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له، فضلاً إلى ما يمتاز به من معجم خاص وصيغ نحوية سماها الضرائر الشعرية (poems)<sup>(7)</sup>، ونلاحظ مفهوم الانزياح عند الشكلاني (جاكسون) وذلك عندما عرف الأسلوب بأنه عنف منظم مقترف بحق الكلام العادي<sup>(8)</sup>، أو أنه لا ينتظر الخائب defeated expectancy<sup>(9)</sup>، وهو يعرف الأسلوبية

(1) ينظر: نظرية اللغة الأدبية: 30.

(2) ينظر: النقد والأدب، ستاروينسكي: 47.

(3) ينظر: في الشعرية، كمال أبوديب: 139.

(4) بنية اللغة الشعرية: 176.

(5) الأيقونية: نسبة إلى المصطلح الإنجليزي (Icon) أي الأيقون: وهي تصوير قائم على التشابه مع الشيء المصور. ينظر: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: 323.

(6) النظرية الأدبية الحديثة، أن دروي، ديفيد، جفرسون: 23.

(7) ينظر: اللغة المعيارية واللغة الشعرية: 41.

(8) النظرية الأدبية الحديثة، ديفيد دروي، وأن جفرسون: 58.

(9) ينظر: مفاتيح الألفية، جورج موانان: 135.

بأنها بُعثت عما يتميز به الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولاً، ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً<sup>(1)</sup>.

وكان للنحو التوليدي التحويلي الذي يرأسه (تشومسكي) في الستينيات بعض الإسهامات في حل مشكلة اللغة الأدبية، إذ أكد على مفهوم الانحراف الذي يختص باللغة الأدبية<sup>(2)</sup> فيرى جومسكي بأن الجملة ينبغي أن توافق القواعد النحوية فتقبلها كل من المتكلم والسامع، وقد تكون الجملة موافقة لقواعد النحو، ولكنها غير مفهومة بسبب التعقيد المعنوي الناتج في أغلب الأحيان عن اختلال العلاقات، ومثل لذلك بقوله:

**Colorless green ideas sleep furiously.**

وتعني:

إن أفكاراً خضراء عديمة اللون تنام بعنف.

فهذه الجملة مستقيمة نحويًا، ولكنها غير مفهومة بسبب التعقيد المعنوي الناتج عن اختلال العلاقات بين الدال والمدلول. لذلك إن تلك الجمل ينبغي أن تتأول وتستوحى فتمعن، لأنه هناك مفارقة بين ما سماه (تشومسكي) بالبنية السطحية والبنية العميقة للجملة<sup>(3)</sup>.

ومن المدرسة التوليدية الناقد اللغوي (ج.ب. ثورن)، فقد لاحظ أن الجمل التي تخالف القواعد النحوية تكثر ورودها في الشعر أكثر من النثر، وأن تلك الجمل المنحرفة هي الجوهر الأساس في استجاباتنا للشعر<sup>(4)</sup>.

وأما ريفاتير فهو ممن تطور مفهوم الانحراف على يديه تطورا جذريا، فالانزياح عنده خرق لقوانين اللغة حينًا، ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينًا آخر<sup>(5)</sup>، وفي كتابه (سيميوطيقا الشعر) تناول بؤرة رمزية للقصيدية يسميها ب(المولد) وهي ترتبط بكل ما هو غير مألوف في لغة القصيدة<sup>(6)</sup>.

ويعدّ ر(جون كوهن) من أهم من كتب في الانزياح إطلاقًا، إذ بين مفهوم الانزياح في كتابه (بنية اللغة الشعرية) فقال: أن الانزياح هو وحده الذي يزيد الشعرية بموضوعها الحقيقي<sup>(7)</sup>،

(1) الأسلوبية والأسلوب، المسدي: 37.

(2) ينظر: علم اللغة والدراسات الأدبية: شيلنر: 74.

(3) ينظر: نظرية اللغة في النقد العربي، عبدالحكيم داهي: 489.

(4) ينظر: اتجاهات البحث الأسلوبي: 156.

(5) ينظر: الأسلوب والأسلوبية، المسدي: 103.

(6) ينظر: دائرة الإبداع، شكري عياد: 147.

(7) بنية اللغة الشعرية: 42.

ويرى ان اللغة الشعرية المحراف عن المعيار<sup>(1)</sup>. الذي هو القوائن اللغوية المتعارف عليها بين الناس، وان هذا الانحراف خطأ لكنه خطأ مقصود متعمد ويمكن التصحيح عن طريق التأويل على نقيض خطأ غير المعقول الذي يتعذر التصحيح<sup>(2)</sup>.

إذن يمكن القول بأن الإنزياح نتاج حضاري ثقافي متأصل في تاريخ الفكر النقدي عند الغربيين حاضرا وماضيا، وهو ليس بالبدعة المستحدثة عنهم، فقد عملوا خلال هذه الآلاف من السنين، لتطوير هذا المصطلح حتى غدا على هذا الشكل.

### الإنزياح في التراث العربي

عند إعادة قراءتنا للتراث الفكري العربي القديم فإننا نصادف مصطلحات تنتمي إلى حقول معرفية مختلفة من النقد الأدبي والبلاغة وعلوم اللغة غير أنها تلور حول مفهوم واحد وهو مخالفة المتفق والمألوف والإتيان بالجديد، وان دل هذا على شيء فانه يدل على انتباه القدامى لنمطين من الكلام، وإعطائهم المجال للشعراء بأن يركبوا ما تسمى بالضرورات الشعرية، لهذا يقول الخليل: ان الشعراء أمراء الكلام يصفرونه أي شاءوا، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقيد، ومد مقصوره، وقصر ممدوده، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه وبعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيفرون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم<sup>(3)</sup>.

إذن إن القدامى تكلموا عن الشعراء بلهجة التقدير، فتجاوزهم لسلطة القاعدة لا يأتي فقط (كخصمة شعرية) مجوز لهم المحرم، لأن لهم القدرة على التصرف في الكلام وتغييره والابتكار فيه<sup>(4)</sup>، لأن الشعراء لا يرتكبون الضرورات اضطرارا دائما، كما أن اللجوء إليها لا يجب اعتباره من قبيل ما يعتذر عنه وما يستدعي التأويل والتخريج، لأنه قد يكون برضى الشاعر وعمده لحاجات،

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 42، 105.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 6.

(3) نظرية اللغة في النقد الأدبي، عبدالحكيم راضي: 46.

(4) ينظر: نظرية الانزياح من الشجاعة العربية إلى الرظيفة الشعرية: د. فتيحة ككلوش (ب): جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر: 5.

خلاف ما يراه القائمون على القواعد التقليدية، وهو اعتراف بحق الشاعر في أن يكون له لغته الخاصة<sup>(1)</sup>.

فالعرب منذ العصر الجاهلي قد أدركوا بذوق فطري أن للشعر لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، لغة يشبه أن تكون من عالم آخر، حتى خيل إليهم أن للشاعر رؤيا من الجن يلقي الشعر إليه<sup>(2)</sup>، ولغة الشعر يضطر الشاعر في ممارستها أحيانا (ويقصده أحيانا) إلى التغيير في المتواضع عليه من التراكيب والمصطلح عليه من الدلالات، ذلك أن اللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة إذ هي ملكات في اللسان للعبارة عن المعاني وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها وليس ذلك بالنظر إلى المفردات وإنما هو بالنظر إلى التراكيب<sup>(3)</sup>.

وبهذا يكون لأراء النقاد والبلاغيين العرب القدامى<sup>(4)</sup> الدور البارز في وضع الأصول والمبادئ التي مهدت لظهور نظرية الانزياح، وعندما تقوم باستقراء التراث النقدي والبلاغي، نستين أن هناك جملة من المقولات التي توحى بمصطلح الانزياح بمفهومه الحديث، فمن تلك المقولات:

## الأصول والعقول النظرية:

### 1- المدول:

إن هذا المصطلح أو بعض مشتقاته قد ورد في بعض كتب اللغة والنحو والبلاغة<sup>(5)</sup>، فنلاحظ أن هذا المصطلح قد استخدم بمواضعه المعجمية في سياقات متعددة<sup>(6)</sup>، وظلت غير مؤطرة

(1) نظرية اللغة في النقد الأبي: 57.

(2) ينظر: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 11. وللإستزادة في هذا الموضوع ينظر: شياطين الشعراء، عبدالرزاق حميد، ومفهوم الإبداع في النقد العربي القديم، مجدي أحمد توفيق: 48-103.

(3) المقدمة: ابن خلدون: 613/1.

(4) وأبرزهم: عبدالقاهر الجرجاني، الجاحظ، ابن سينا، الفارابي، قدامة بن جعفر، حازم القرطاجني، ابن جني.

(5) ينظر مثلا: إخصاص: ابن جني: 1/398، 2/442-443. ودلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني، علق عليه محمود شاكر: 430، وأسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني: 365، والمثل السائر: ابن الأثير: 1/19، 2/14، ومنتاح الملوذ: السكاكيني: 96. وينظر: الأشباه والنظائر: السيوطي 3/607. وقد ورد مصطلح (المدول) في التراث في سياقات غير بلاغية أو فنية، فمن ذلك قول القاضي الجرجاني أن الشاعر 'اجتلب الإفرط إلى النقص، وعدل به الإسراف نحو التلم الموزانة بين أبي تمام والبحرني: 1/550. ومنه قول الزمخشري: 'وقيل للمخطر لاحن لأنه يعدل بالكلام عن الصواب' للكشاف عن حقائق غوامض التنزيل: 3/123.

(6) للمزيد من التفاصيل ونقائده لعدم التكرار يمكن الرجوع إلى [الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 17].



بمفهومه الاصطلاحي الحديث، فغلب على استعمالها معناها اللغوي، فلم تصبح مدونة اصطلاحية إلا في الخطاب الحديث.

ويرى بعض الدارسين أن مصطلح (العدول) أقرب ترجمة لمفهوم الانزياح، ولقد ورد هذا المصطلح عند (ابن جني) حيث قال: **وَعُوِّدُ مِنْ تَكْثِيرِ اللَّفْظِ لِتَكْثِيرِ الْعُنَى الْعَدُولُ** عن معتاد لفظه<sup>(1)</sup>، وقوله بصيغة المبني للمجهول: **وَإِنَّمَا يَقَعُ الْجِازُ وَيُعَدَّلُ إِلَيْهِ عَنِ الْحَقِيقَةِ لِمَعَانٍ ثَلَاثَةٍ**، وهي: الاتساع والتركيذ والتشبيه<sup>(2)</sup>.

واستعمل الفارابي (339) الفعل (عدل) عندما تتكلم عن الخطيب الذي تغلب عليه الأقاويل الشعرية فقال: **يَسْتَعْمَلُ الْحَاكِمَةُ أَزِيدُ مَا شَأْنَ الْحِطَابَةِ أَنْ تَسْتَعْمَلَهُ... وَإِنَّمَا هُوَ فِي الْحَقِيقَةِ قَوْلٌ شِعْرِي قَدْ عَدَلَ بِهِ عَنِ طَرِيقِ الْحِطَابَةِ إِلَى طَرِيقِ الشُّعْرِ**<sup>(3)</sup>، واستعمله الرماني بصيغة اسم مفعول: (ومعدول) وذلك عندما قال: **وَمِنْ ذَلِكَ فَعَالٌ كَقَوْلِهِ عَزَّ وَجَلَّ: ﴿وَإِلَى لَنَفَارُكُنَّ تَابَ وَوَأَمَّنْ وَكَلَّ مَكِيلًا ثُمَّ أَفْتَكَنَ﴾** [طه: 82] ومعدول عن غافر للمبالغة<sup>(4)</sup>، واستعمله ابن سينا (ت428هـ) في قوله: **فَانِ الْعَدُولُ عَنِ الْمَبْتَدَلِ إِلَى الْكَلَامِ الْعَالِيِ الطَّبَقَةِ**، والتي تقع فيها أجزاء هي نكت نادرة، هي الأكثر بسبب التزيين لا بسبب التبيين<sup>(5)</sup>.

وهذا عبدالقاهر الجرجاني يستعمله في قوله: **أَعْلَمُ أَنَّ الْكَلَامَ الْفَصِيحَ يَنْقَسِمُ بِتَقْسِيمَيْنِ: قَسْمٌ تَعَزَّى الْمِزِيَةَ وَالْحَسْنَ فِيهِ إِلَى اللَّفْظِ، وَقَسْمٌ يَعْزَى ذَلِكَ فِيهِ إِلَى النَّظْمِ**. فالقسم الأول: (الكنائية) و(لاستعارة)، و(التشثيل الكائن على حد الاستعارة)، وكل ما كان فيه، على الجملة، مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر...<sup>(6)</sup>.

وهنا يشير عبد القاهر الجرجاني إلى مصطلح العدول بمعنى الانزياح وأنها المزية والحسن في اللفظ والنظم ودليل الشعرية في النص ثم أنه يضع معيار الصحة والصواب، وهو معيار أوجه

(1) الخصائص: 367 / 3.

(2) المصدر نفسه: 442 / 2.

(3) جوامع الشعر: ابن رشد: 173.

(4) النكت في اصحاج القرآن: 104.

(5) الخطابة: 169.

(6) دلائل الاحجاز: 429-430.

التفاس الذي دار بين الأسلوبين والبنويين والنقاد الحدائين حول الانحراف، فليس العدول أو الانزياح أو الانحراف خروجاً إلى الخطأ وخرقاً لقواعد صحة الكلام.

وقد ورد لفظه (العدول) عند الفخر الرازي (ت606هـ) في تعريفه للالتفات حيث قال: أنه العدول عن الثنية إلى الخطاب أو على العكس...<sup>(1)</sup>، وأما ابن الأثير فقد ذكر (العدول) في مواضع كثيرة فمنها قوله: فالأدب محتاج إلى الترادف ليجد- إذا ضاق به موضع في كلامه بإيراد بعض الألفاظ- سعة في العدول عنها إلى غيره مما هو في معناه<sup>(2)</sup>.

وأشار إليه السكاكي في قوله: العدول عن التصريح باب من البلاغة<sup>(3)</sup>، أما يحيى بن حمزة اليميني فقد ذكر (العدول) عندما تحدث عن الالتفات فقال: العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول<sup>(4)</sup>، وكذلك عند نجم الدين بن الأثير الحلبي في قوله: ومن الكتابة قسم يقال له التبييع، وحقيقته: العدول عن اللفظ المراد به المعنى الخاص به إلى لفظ هو رده<sup>(5)</sup>. وقد لا يسع المجال لذكر كل ما جاء في التراث من السياقات التي ورد فيه مصطلح (العدول)، لذلك اكتفينا بذكر الإشارات السابقة.

## 2- الشجاعة العربية:

ومن الباحث الذي يندرج ضمنها الانزياح وهي تعبر عن وعي القديما بضرورة الخروج عن الاستعمال العادي للغة على أنه ملمح من الملامح التي تحتاج إلى جرأة وشجاعة، ولذلك ليس غريباً أن يسمى النقاد والبلاغيون العرب مثل هذا الخروج (شجاعة العربية) ليدل على تطويع اللغة إلى الحاجة الإنسانية في التعبير وتوسيع إمكانياتها لتخدم غرض المبدع<sup>(6)</sup>، وإن (شجاعة العربية) دال على بنية مفهومية ترتد بأصولها إلى ابن جني (392هـ) فقد ألم بها بحسه وتقصى فروعها وهيا

(1) نهاية الإيجاز في دراية الاعجاز: 146.

(2) المثل السائر: 19/1.

(3) مفتاح العلوم: 102، 103، 109.

(4) الطراز: 132/2، 79/1، 84-85.

(5) جوهر الكثر: 105.

(6) الانحراف مصطلحاً نقدياً، موسى رباحة، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الخامس بجامعة اليرموك، الأردن: 1994.

كفأية تطبيقية لها<sup>(1)</sup>، ولعله كان متأثراً بفكرة (الاقدام) عند الجاحظ (255هـ) حيث يقول هذا الأخير: وللعرب اقدم على الكلام، ثقة بفهم أصحابهم عنهم<sup>(2)</sup>.

وقد أكد كل من ابن جني والسكاكي على الاعجاز اللغوي لعبارات القرآن الكريم وذلك من خلال المقابلة بينها وبين الأصل المثالي الذي المحرفت عنه وهو (أصل الكلام) أو (أصل المعنى) أو (أصل معنى الكلام ومرتبته الأولى) أو (معنى الكلام وحقيقته)<sup>(3)</sup>، وقد أورد ابن جني باباً خاصاً سماه ب(شجاعة العربية) فقال فيه: من المجاز كثيراً من باب شجاعة العربية: من الحذف والزيادات والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى والتحريف<sup>(4)</sup>، ويبيّن أن المجاز إنما يعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاث وهي: الاتساع<sup>(5)</sup> والتوكيد والتشبيه، فإن عدت هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة<sup>(6)</sup>. ورأى أن الشيء إذا كثر استعماله وعرف موضعه جاز في التعبير ما لا يجوز في غيره<sup>(7)</sup> وعد أيضاً من باب الشجاعة كل ما يطرأ على الاسم والفعل والحرف من تبديل فقال: أعد من التحريف في باب شجاعة العربية كل ما يعرض للكلمة من عوارض النسب والتحقيق والتكسير المقيس منه وغير المقيس<sup>(8)</sup>، إذن فهو يعد من كل أسلوب يخرج به عن المألوف تحت ما أسماه ب(التوسع أو الاتساع)<sup>(9)</sup>، والتحريف والتغيير والتبديل) الذي يطرأ على الكلام<sup>(1)</sup>، ويقول ابن جني في وصف

(1) ينظر: الاتساع في الخطاب القدي والياغي عند العرب، د. عباس رشيد الندة: 86.

(2) الحيوان: 32/5. وينظر: البيان والبيان، تح: عبدالسلام هارون: 1/230.

(3) ينظر: نظرية اللغة في النقد الأدبي، د. عبدالحكيم راضي: 207.

(4) الخصائص: 2/448.

(5) إن مفهوم الاتساع عنده يأخذ بعداً فنياً، فالأمثلة التي قدمها كانت تندرج تحت التشخيص ولذلك عد هذه الأمثلة من باب (شجاعة لعربية) التي تكتسب اللغة عن طريقها اتساعاً ومخاطبة من الناحية الفنية وليست اللغوية فحسب. (ينظر: ظواهر من الانحراف الاسلوبي في شعر جيمون ليلي، موسى ربابية، مجلة أبحاث يرموك: سلسلة الآداب واللغويات، مج8، ع2، 1990، 46، وتد أشار الجاحظ إلى (الاتساع) من خلال كلامه عن غروب التوسع في الكلام في مباحث مختلفة في كتبه. ينظر: الحيوان: 1/199، 5/426، والبيان والبيان: 1/230.

(6) الخصائص: 2/242 وما بعدها.

(7) المنصف، عثمان ابن جني، تح: ابراهيم مصطفى وعبدالله امين: 1/143.

(8) الاتساع في اللغة عند ابن جني، حسن سليمان، (المطروحة وكتراه): 180..

(9) يرى د. عاطف أحمد الدرابة أن هناك علاقة بين الاتساع والاتساع ولكن ليس علاقة الترادف وأن القول الذي ينظر إلى كل من الاتساع والاتساع على أنهما مترادفان، فيه نظر، لأن الاتساع هو خروج عن المألوف وهو غرق لبنية اللغوية المتعارف عليه، في حين أن الاتساع هو تغيير وحركة تطراً على المعنى، ويكشف عنها من خلال إجراء تأويلي نشط من خلال عملية للتأقني فالاتساع على هذا النوع لا ينظر إليه باعتباره تغييراً طراً على بنية اللغة فحسب، وإنما تغيير يطرأ-

الشاعر الذي يركب الضرورات ويخالف المؤلف: "...مثله في ذلك عندي مثل مجرى الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام، فهو وإن كان ملوما في عنفه وتهالكه؛ فانه مشهود له بشجاعته وفيض منته<sup>(2)</sup>، وهذا يدل على وقف القدامى مع الشاعر الخارج عن المؤلف والشهادة له بالشهامة اللغوية متجاوزا لومه على تعنيف اللغة.

ويربط القاضي الجرجاني التوسع بالاستعارة، لأن الاستعارة تكسر قواعد اللغة وتمنحها مجالات أوسع في التعبير عن المشاعر<sup>(3)</sup>. وهذا عبدالقاهر الجرجاني يشير الى الاتساع في قوله: أعلم ان الكلام الفصيح ينقسم قسمين: قسم تعزى المزية والحسن فيه الى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه الى النظم. فالقسم الأول: أكتناية (والاستعارة)، و(التمثيل الكائن على حد الاستعارة)، وكل ماكان فيه، على الجملة، مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر...<sup>(4)</sup>.

ونلاحظ ان مصطلح (الشذوذ)<sup>(5)</sup> قد جاء بمعنى (الاتساع)، وقد ورد عند القدامى بمعنى الخروج عن النظام، ولا يستخدم سيويو (الشذوذ) بل يستخدم مصطلحي (القيح والحسن) معتمدا فيهما على معيار (الشيوخ والكثرة)، فما كان شائعا فهو حسن، في حين أن النادر القليل فهو قبيح أو شاذ لا يقاس عليه<sup>(6)</sup>.

---

=على بنية الوحي/ الفكر، فالانزياح في بنية اللغة/ بنية المحضور، يقابله إنزياح في بنية الوحي/ الغياب، على أنه من السهل الكشف عن الإنزياح في البنى الظاهرة، في حين أنه من الصعب بلورة تحليلات الإنزياح على المستوى الوحي بمزول عن القراءة السابرة، فالقراءة السابرة تزيل تصنيف الفاعل والمفعول والقارئ والمقروء وبالتالي فالقارئ يتشغل بأفكار الكاتب/ الشاعر، ولي تفكيره في أفكار غيره يتخلى عن مزاجه الخاص، فهو مهتم بشيء لم يدخل في تلك تجربته الشخصية ولأنه منها، وهذا لا يعني أن توجهاته الخاصة تختفي تماما، إذ لا تزال تشكل الخلفية التي تتخذ فيها أفكار المؤلف السائدة مدلولاً موضوعياً... ينظر: قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عاطف أحمد الربيعة: 324.

(1) ينظر: لصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(2) الخصائص: 1/ 392-393.

(3) ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني: 428.

(4) دلائل الإعجاز: 429-430.

(5) الشذوذ: وهو الخروج عن القاعدة وبخلاف القياس... كما أنه في اصطلاح اللغويين الحديثين يشمل كل تغيير في ترتيب الحروف داخل الكلمة والكلمات داخل الجملة واستعمال الالفاظ استعمالا مجازيا كقرص بلاغي معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة: 107.

(6) ينظر: اشكاليات القراءة وآليات التأويل، د.ناصر حامد أبو زيد: 211.

اذن ارتبط معنى (الشجاعة العربية) عند القدامى بكل من (الانساع والانحراف والعدول والتحريف والتغيير والالتفات<sup>(1)</sup>) والمجاز والاستعارة) وكل أسلوب يفرج بالكلام عن المؤلف الشاعر. حيث أدرك القدامى بأن أهمية تلك الأساليب في التعبير عن المشاعر، والتأثير في المتلقي، فتخلق لديه استجابة كبيرة<sup>(2)</sup>، عن طريق الخروج عن المؤلف الى مفاجئته بمعان جديدة.

### 3- اللحن:

وهو الطريقة الغير المألوفة في التعبير، كان تريد الشيء فتوري عنه بقول آخر<sup>(3)</sup>، ويعرفه ابن وهب بقوله: ألتعرف بالشيء من غير تصريح، أو الكتابة عنه بغيره<sup>(4)</sup>، كقوله تعالى في وصف المنافقين: ﴿وَلَوْ كُنَّا إِذْ دُئِبْنَا كُفْرَهُمْ فَصَّرْنَاهُمْ سَمَّهًا وَكَلِمَةً حَمِئَةً لَّعَلَّ الْقَوْلَ يَنْفَعُ اللَّهَ وَإِنَّهٗ لَكَلِمَةٌ عَمْدٌ﴾ [عمد: 30]، وقد اقترب ابن دريد (321هـ) في تعريف (اللحن) من مصطلح الانزياح وذلك عند قوله: أن اللحن عند العرب الفطنة، ومنه قول النبي ﷺ: {لعل أحدكم أن يكون الحن مجبته من بعض} أي أفطن لها، وأغوص عليها. وذلك أن أصل اللحن عند العرب أن تريد الشيء فتوري عنه بقول آخر<sup>(5)</sup>.

وتكلم ابن رثيق عن اللحن وأدخله ضمن القول البليغ وأنه كلام على غير وجهه<sup>(6)</sup> وفسره الزنجشيري (538هـ) في الآية السابقة بمعنى التعريض والتورية فقال: أن اللحن هو أن تلحن بكلامك أي تميله الى نحو من الأفعال ليفطن له صاحبك كالتعريض والتورية<sup>(7)</sup>، ومنه قول الشاعر:

وَلَقَدْ لَحْنْتُ لَكُمْ لِكَيْمَا تَفْقَهُوْا      وَاللَّحْنُ يُعْرِفُهُ ذُو الْأَبَابِ<sup>(8)</sup>

(1) بعد (الالتفات) ضمن الشجاعة العربية وهو: انصراف المتكلم من أسلوب للاخر كالانصراف من الخطاب الى الغيبة، وما يشبه ذلك. ينظر: البلاغة والاسلوبية: محمد عبدالطلب: 204-205. وسوف تفصل القول فيه في الفصل الأول.

(2) ينظر: الانحراف مصطلحا نقديا، موسى ربابية(بحث): 45.

(3) العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، يوهان فل، تر: رمضان عبدالنواب: 248.

(4) البرهان في وجوه البيان، 133.

(5) كتاب الملاحن: 64-65.

(6) ينظر: العمدة: 522.

(7) الكشف عن حقائق وغوامض التنزيل: 259 / 4.

(8) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

وتجدر الإشارة بأنه قد ورد مصطلح اللحن عند المستشرق الألماني يوهان فك بمعنى التعمير بصورة مخالفة للمألوف بوجه عام<sup>(1)</sup>، وقد ذكر ترفيثان تودوروف مصطلح اللحن (L'incorrection) في سياق المصطلحات التي تدل على مفهوم الانزياح<sup>(2)</sup>.

#### 4- الخروج:

بعد الخروج في التراث العربي ضمن المقولات التي توحى معنى الانزياح كمصطلح حديث، وقد أورد ابن جني مقولة للأصمعي في ذكر (الخروج) حيث يقول فيه: إن الشيء إذا فاق في { حسنه } قيل له: خارجي<sup>(3)</sup>.

وقد ربط الجاحظ بين الإخراج والالهام<sup>(4)</sup>، وهذا يعود إلى اعتقاد العرب بأن الشعر الهام ووحى، لينتهي إلى أن الشعر إخراج عن العادة<sup>(5)</sup>، وورد (الخروج) عند كل من أبي هلال العسكري<sup>(6)</sup>، والباقلاني<sup>(7)</sup>، وابن سينا<sup>(8)</sup>.

ومن أشاروا إلى (الخروج) أيضاً، أبو الحسن علي بن محمد اللدلمي (توفي في أوائل القرن الخامس الهجري)، حيث قال: إن الصناعات الخارجة عن المعتاد تدل على أفراد صاحبها بصنعه، لأن الناظر إذا نظر إلى تلك الصنعة الباتنة عن الصناعات جذبتة قوة الصناعة الحكيمة حتى يوافقها على صانعها، وذلك أن الحسن الذي للمصنوع بالصنعة، إنما هو معنى من الصانع البسه إياه، لا معنى من نفسه لأنه لو كان من نفسه لكان قبل صنعة الصانع فيه، ومثال ما قلنا أن الديقاجة المنقوشة الحسنة لو لا ما اكتسبت من الحسن من الصانع، لكانت لعاب دودة مستظفرة، ولكن لما

(1) العربية دراسات في اللغة واللمجات والأساليب، ترجمة: رمضان عبدالنواب: 248.

(2) ينظر: الاسلوبية والاسلوب، عبدالسلام المسدي: 100.

(3) الحصائص: 46/2.

(4) ينظر: مجموعة رسائل الجاحظ، ط6، مطبعة التقدم بمصر، 1324، 136، نقل عن: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 46.

(5) ينظر: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 46.

(6) ينظر: الصناعتين: 136.

(7) ينظر: التمهيد في الرد على اللحن والمعلقة والرافضة والخروج والمترزة، ضبطه محمود محمد، الحضيري ومحمد عبدالهادي أبو زيد: 120، والانصاف فيما يجب اعتقاده ولا يجوز الجهل به: 62.

(8) الخطابة: 200.

السباها الصانع حسنا كان ذلك الحسن هو هو...والصناعات العامية لا تدل على صاحبها، لأنه يحتمل أن تكون صنعة كل واحد من الصناع، فإذا كان صنعة الحاذق فيما تبييننا بهذه المثابة، فكيف الصانع البائن بصنعتة عن المعتاد والمعهود، والخارج من المقدور؟<sup>(1)</sup> فنتبين أن النص يشير إلى أهمية الفريدة وقيمتها في التأثير.

وهذا حازم القرطاجني يشير الى دور الخروج عن المؤلف أي الانزياح عما قد تعوده هو وعما قد تعوده الناس منه، قائلا: أثناء على الشاعر إذا أحسن في وصف ما ليس معتادا لديه ولا مالوفا في مكانه ولا هو من طريقه ولا مما احتكك فيه ولا مما أجهته إليه ضرورة، وكان مع ذلك متكلما باللغات التي يستعملها في كلامه. وبالجملته فان الشاعر إذا اخذ في مأخذ ليس مما ألفه ولا اعتاده، فسأوى في الاحسان فيه من قد ألفه واعتاده، كان قد أرمى عليه في الفضل إرباء كثيرا...<sup>(2)</sup>.

## 5- المحاكاة والتخييل

وهما من مصطلحات اللغويين وفلاسفة العرب من خلال تأثرهم بالفلسفة اليونانية، وخاصة المحاكاة الأرسطية، ان الشعر هو التخييل وان التخييل - وهو أمر يخص المتلقي - لم ينتج الا بفعل المحاكاة، أي أن المحاكاة التي ينتجها المبدع هي التي تؤدي بالمتلقي الى أن يتخييل أمورا ربما لم تكن على النحو الذي هي عليه في الواقع، بل قد تكون محض خيال<sup>(3)</sup>.

### 1- المحاكاة:

ان الشعر يمتاز بالمحاكاة، وهي تعني عند أرسطو تصوير الواقع أو نمطه<sup>(4)</sup>، فيرى بعض الدارسين ان المفهوم الأرسطي للمحاكات لا يعني النقل الحرفي للواقع وانما يريد رؤية خاصة للواقع عن طريق إعادة صياغته من جديد حسنا أو قبحا<sup>(5)</sup>.

(1) عطف الألف المألوف على اللام المعطوف،:109. نقلا عن: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 47.

(2) منهاج البلاغ: 375-376.

(3) ينظر: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، عصام قصبجي: 27.

(4) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الفت كمال الروبي: 77.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 75.

وفي التراث العربي أشار الفارابي إلى (المحاكاة) بقوله: أن الشعر هو المحاكاة<sup>(1)</sup>، ويأتي تعريفه هنا لما عاب على الجمهور إيثارهم الوزن على المحاكاة، حيث يقول: والجمهور وكثير من الشعراء يرون أن القول الشعري متى كان موزوناً مقسماً بأجزاء ينطق بها أزماناً متساوية، وليس يبالون كانت مولفة بما يحاكي الشيء، أم لا، والقول إذا كان مولفًا بما يحاكي الشيء، ولم يكن موزوناً بايقاع فليس يعد شعراً، ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً<sup>(2)</sup>. وقد تدل المحاكاة - في بعض أجزاءه - عنده بالتشبيه، حين رأى أن التشبيه هو فعل الشعر، ثم يتسع معنى المحاكات عنده ليشمل التصوير والتمثيل<sup>(3)</sup>.

أما ابن سينا فقد اقترنت المحاكاة عنده بالتشبيه مرة، وبالصورة البلاغية من تشبيه واستعارة وغيرهما مرة أخرى<sup>(4)</sup>، وقد تكون مرادفة للتخييل<sup>(5)</sup>، أو ملتصقة به<sup>(6)</sup>.

وقد تنبه حازم القرطاجني إلى أهمية المحاكات متسماً لذاذتها في أمور لخصها ابن سينا من قبل في سببين: الالتذاذ بالمحاكاة، وحب الناس التأليف المنطق طبعاً<sup>(7)</sup> فقال: فممن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيراً تابعة للطباع، وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقربته في شخصته، وبحسب خلقه وعادته<sup>(8)</sup>، ويرى أن الشعر شعر باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، فالتخييل هو المعبر في صناعته، فيقول: أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهياته، وقويت شهرته وأصدقته، أو خفي كنيته... وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيفة، وأضح الكذب، خلباً من الغرابة، وما أجد ما كان بهذه الصفة إلا يسمى شعراً، وإن كان موزوناً مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه<sup>(9)</sup>.

(1) ينظر: في قرائن صناعة الشعراء: الفارابي، نقلًا عن كتاب فن الشعر لأرسطو طالس: 150. وينظر: جوامع الشعر: 173، وكتاب الشعر: 93.

(2) جوامع الشعر: 173، وكتاب الشعر: 92.

(3) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 77.

(4) ينظر: فن الشعر من كتاب الشفاء: 171، والجموع: 18.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 168.

(6) ينظر: المصدر نفسه: 162-163.

(7) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة)، محمد رضا مبارك: 72.

(8) الشعر: ابن سينا، تع: د. عبدالرحمن بنوي. القاهرة، 1966، وينظر: دراسات بلاغية، أحمد مطلوب: 357.

(9) منهاج البلاغة وسراج الأدباء: 71-72.



## ب- التخيل:

لقد أكد بعض النقاد القدامى<sup>(1)</sup> على أهمية التخيل في الشعر، وأنه الفارق بين الشعر والثر، حتى أن من الأقاويل الثرية التي عدت شعرا، لتوفره عنصرا مهما من العناصر الشعرية الا وهو التخيل.

فهذا السلجماسي يرى بأن التخيل هو موضوع الصناعة الشعرية، وهو عنده جنس من البيان ويشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه، وهي: نوع التشبيه، ونوع الاستعارة، ونوع الماثلة (التمثيل)، ونوع المجاز، لذلك يعرف الشعر بأنه: الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة<sup>(2)</sup>، ويعد ذلك يؤكد على جوهرية التخيل في الشعر قائلا: ولأن التخيل هو جوهريته والمشارك للجميع، ينبغي أن يكون التخيل موضوعها ومحل نظرها<sup>(3)</sup>.

ويقترّب ابن سينا في فهمه للتخيل من المعنى السايكولوجي، فيرى أن عماد التخيل هو الخروج على الأصل، أو المألوف في الاستخدام اللغوي<sup>(4)</sup> وهذا المفهوم للتخيل يتعلّق بصلب ظاهرة الانزياح في كسره للأصل المألوف.

أما بن رشد فان التخيل أو الأقاويل المخيلة تعني عنده الاختلاف والمغايرة، في القول<sup>(5)</sup>، فيرى أن التخيل هو المجاز أي كل التغييرات التي تُخرج القول غير مخرج العادة<sup>(6)</sup>. ويرى أن التخيل يرادف التشبيه والاستعارة والكناية، فقال: والأقاويل الشعرية هي الاقاويل المخيلة، وأصناف التخيل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما... تدخل في الصنف البسيط الاول الانواع التي تسمى استعارة وكناية، أما الصنف البسيط الثاني فهو ما يسمى بالتشبيه المقلوب أو المعكوس، اما الصنف المركب فهو الاقاويل الشعرية المركبة في الصنفين السابقين<sup>(7)</sup>.

(1) مثل: ابن سينا والسلجماسي وحازم القرطاجني، ينظر: المنزع البديع في تمجيس أساليب البديع: أبو عماد السلجماسي: نج: علاء القاسمي: مكتبة المعرفة، الرياض، ط1، 1980: ص218، وفن الشعر لارسطو: 188، و منهاج البلاغ: 71-72.

(2) المنزع البديع في تمجيس أساليب البديع: 218، وينظر: فن الشعر: 161.

(3) المصدر نفسه: 218-220.

(4) نظرية اللغة في النقد العربي: 35.

(5) أي القول مغيرا عن القول الحقيقي.

(6) ينظر: الانحراف في لغة الشعر: المجاز والاستعارة، طراد الكبيسي، مجلة الاقلام، ع8، 1989: ص38.

(7) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: 201-2-3.

وقد عمق القرطاجني في مفهوم التخيل حيث جعل منه الركيزة الأساسية للشعرية العربية، والشعر عنده 'كلام تخيل'<sup>(1)</sup> فقال: أن اعتماد الصناعة الشعرية على تخيل الأشياء<sup>(2)</sup> لأن التخيل هو 'المعتبر في حقيقة الشعر'<sup>(3)</sup>، فيرى أن الشعر قائم على التخيل والمحاكاة قبل الوزن والقافية، والتخيل ينقسم على قسمين: تخيل المقول فيه بالقول، وتخيّل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه، فالتخيل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، والتخييلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأنواب والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها... وكثير من الكلام الذي ليس بشعري باعتبار التخيل الأول يكون شعرا باعتبار التخييل الثواني، وإن غاب هذا عن كثير من الناس<sup>(4)</sup>، وبهذا إن القرطاجني يتناول في كلامه عن التخيل أكثر مستويات الانزياح كالمستوى الدلالي المتمثل بقسمه الأول، وحديثه عن التخيل من جهة المعاني في جزء من القسم الثاني، وفي حديثه عن التخيل في القول من جهة ألفاظه ونظمه وأسلوبه، يتناول مستوي التركيبي والصوتي.

أما عبدالقاهر الجرجاني فيؤكد على أهمية التخيل في الأسلوب المجازي للغة، عن طريق الاتساع الذي يملك القدرة على تجاوز المألوف والشائع<sup>(5)</sup>. فنستنتج بأن تخيل حقيقة ما أو أمر ما يعني إعادة صياغته أو تشكيل هذه الحقيقة تشكيلا جاليا مؤثرا<sup>(6)</sup>، وإذا كان الهدف من التخيل هو التأثير، فإن الهدف نفسه مرجو من الانزياح في مفاجئة المتلقي ولقت انتباهه فالتأثير فيه.

## 6- معنى المعنى:

تناوله عبدالقاهر الجرجاني في نظريته في النظم، فالمعنى هو المفهوم الظاهر للفظ، وما يتم الوصول إليه بغير واسطة، في حين أن المقصود بمعنى المعنى هو أن تعقل من اللفظ معنى يقضي بك

(1) يتطرق اللفظ الشعرية في الخطاب النقدي العربي: 70-71.

(2) منهاج البلاغة: 62.

(3) المصدر نفسه: 21، 81.

(4) المصدر نفسه: 93-94.

(5) ينظر: ظاهر من الانحراف الأسلوبي عند مجنون ليلي: موسى وبلغة، مجلة أبحاث اليرموك، مج 8، ص 5، 1990: 46-47.

(6) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 117.

المعنى إلى معنى آخر<sup>(1)</sup> ويرى أن القصاحة لا تعود إلى الألفاظ وحدها وإنما تعزى إلى الإحكام التي تحدث بالتركيب والتأليف، فالألفاظ عنده أوعية للمعاني تتبعها في موقعها<sup>(2)</sup>، في حين أن معنى المعنى يتصل بالانحراف باللغة من التعبير المباشر إلى التعبير غير المباشر، عن طريق التشبيه والاستعارة والكتابة والمجاز والتعريض والتقديم والتأخير إلى غير ذلك من الصور البلاغية<sup>(3)</sup>.

إن جوهر نظرية النظم هو أن الألفاظ لا تستقل بنفسها وإنما تكسب دلالتها وأهميتها من خلال (التعلق) أو العلاقة داخل السياق، مشيراً إلى اشتلاف اللفظ والمعنى وعدم الفصل بينهما<sup>(4)</sup>، ويرى عبدالقاهر بأن اللغة العادية مليئة بالمجازات، لكن هذا المجاز لا يدخل في دائرة الشعر، لكثرة تردده وشيوعه واستهلاكه على مدار الزمن، فأصبح غير مؤثرة، لذلك اعتبر أحد الدارسين<sup>(5)</sup> أن عبدالقاهر الجرجاني مؤسس نظرية المجاز في البلاغة العربية، ففي كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) أخذت صورتها العلمية الدقيقة واشتمل عليها بناء متكامل، فوضع عبدالقاهر أسسه وأقام بنيانه واعتبره طه حسين مبتكر المجاز العقلي<sup>(6)</sup>.

إذن يمكن القول بأن الجرجاني في تناوله (معنى المعنى) قد دخل إلى نظرية الانزياح لجان كوهن، لأن معنى المعنى يحصل بالابتعاد عما هو مأروف ومتداول مما يدل عليه الألفاظ في بطون المعجمات، والعدول عنها إلى المعاني الثانوية والتي تحتاج إلى كد ذهني للوصول إليها، وهذا ما يقوم به الانزياح من ترك المألوف الشائع عن طريق كسر القواعد المتعارف عليه وإحكامها من جديد، فتفاجئ المتلقي بتوليد المعاني المجازية الجديدة عن طريق تبديل علاقة الملائمة والتجانس بين السدال والمدلول إلى علاقة اللاتجانس واللامعقولية بينهما، وذلك كما مبين في الشكل الآتي:

(1) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني: 258-259.

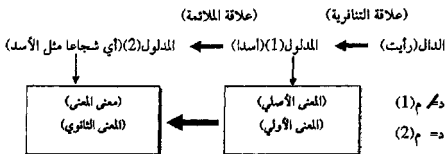
(2) ينظر: دلائل الإعجاز: 399.

(3) ينظر: الانحراف في لغة الشعر: 38.

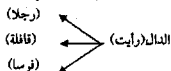
(4) ينظر: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي: 58-59.

(5) وهو كاتب المقالة: نظرية المجاز عند عبدالقاهر، د. غازي مومت: 111.

(6) ينظر: نظرية المجاز عند عبدالقاهر، د. غازي مومت، مجلة عالم الفكر، ج44، 1987: ص111.

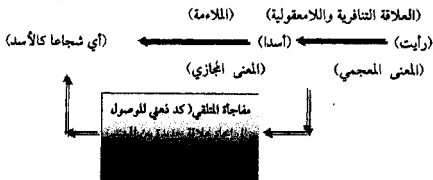


فالمتلقي عندما يسمع لفظة (رأيت) فإنه يتوقع المفعول به من الأنواع الآتية:



لكن المتلقي يتفاجأ بسماعه لفظة لا ترتبط بعلاقة الملازمة أو التجانس بين الفعل والمفعول

به:



وعند استطلاعنا على التراث النقدي والبلاغي عند العرب نلاحظ وجود أفكار ومقولات تتعلق بمفهوم الانزياح بوصفه مصطلحا حديثا، فمن ذلك قولهم بالانزياحات<sup>(1)</sup> الإبداع ومرادفاته الأخراف والتحريف ومصطلحات أخرى إذ لا تسع المجال لذكرها جميعا.

### الحقول المعرفية لمصطلح الانزياح:

إن مصطلح الانزياح هو نتاج الحقول المعرفية لدى المنظرين الغرب، من خلال مختلف المدارس النقدية مروراً بالمعالجات والتطورات التي شهدتها وصولاً إلى ما استقر عليه في النقد الحديث من المفهوم المتعارف عليه بين المدارس النقدية الحديثة، وفيما يلي أهم الحقول المعرفية التي أخصب ضمنها مفهوم الانزياح لدى المنظرين الغرب:

أولاً: حقل الشعرية البنوية:

تتكون هذه المدرسة من اتجاهين كبيرين حيث يعتمد كل منهما على النظريات اللسانية في تحليل الخطاب الشعري، على اعتبار أن الشعر والادب بصفة عامة ظاهرة لغوية، وقد تناولا كثيراً من القضايا المتعلقة باللغة الشعرية، وعالجوا مسألة الانزياح وجعلوا منها معياراً لتحديد درجة أدبية النصوص، وهذان الاتجاهان هما:

أ- اتجاه الشعرية اللسانية:

أبرز أعلام هذا الاتجاه هم: (رومان جاكسون، والشكلانيون بصفة عامة)، اهتموا باللغة الشعرية حيث رأوا أن للشعر لغة خاصة تتصف بشيوه اللغة العادية عن طريق العنف (المنظم) الذي يرتكب ضدها<sup>(2)</sup>، فيرون أن النص الأدبي عمل مغلق يفتح فقط على ذاته، لذلك يهتمون بالعلاقات الداخلة بين الدوال، دون الاهتمام بعلاقة النص بالخارج. ودها جاكسون إلى علم للادب وموضوعه الأدبية وليس الأدب، حيث أكدوا على وجود البنى التي يكون وجودها ضرورياً في النص الأدبي، دون النصوص الأخرى. وهذه البنى هي التي تشكل موضوع الأدب<sup>(3)</sup>.

(1) سوف تفصل القول فيه في الفصل الأول أيضاً في ذكر الانزياحات التركيبية في شعر المعلقات.

(2) من النقد المياري إلى التحليل اللساني، خالد سليمان، (بحث): مجلة عالم الفكر، الكويت، مع 23، ع 2، 1994: ص 395-396.

(3) ينظر: الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية: 9.

يقول (انجنيباوم EL. KHENBOUM): أن علم الادب يجب أن يكون دراسة التخصصات الخاصة التي تميز موضوعات أدبية عن كل مادة أخرى<sup>(1)</sup>، وهذا (شكلوفسكي) - الباحث التشيكي وهو أحد مؤسسي حلقة براغ اللغوية يرى أن لغة الشعر تختلف عن اللغة اليومية بالطابع المحسوس في تشكيلها، وهو طابع منحرف، ومن المظاهر الأخرى لهذا الانحراف كالاتهاك اللساني والتجديد في التراكيب واختيار البنى اللانحوية أو المنحرفة دلاليًا<sup>(2)</sup>.

يتبين مما سبق ان هناك مستويين من المعايير: المستوى المؤلف، الشائع النحوي الصارم، ويقابله الرغبة في الانحراف والعدول عنه تجديدا واختراقا لقوانينها، معتمدا على اللانحوية والاستقلالية، شريطة عدم الوصول الى الإبهام، لأن الاغراق في الغموض يؤدي الى الغلق وعدم وصول الرسالة الى المتلقي، وأن هذا الخروج يوصل الخطاب الشعري الى ما يسميه الشكلانيون الروس بمجاله (توحيش اللغة Ladefamiliarisation ou des automatistation du language)<sup>(3)</sup> لأن الشعر فن الخروج عن التكرارات المنتظرة للحصول على أثر المفاجئة<sup>(4)</sup>.

ويمكن القول بأن هناك عاملا مشتركا بين اللسانيات (علم اللغة) وبين الشعرية (علم الأدب)، حيث استفادت الشعرية من اللسانيات المنهجية الوصفية في تحليل الخطاب الأدبي، وتحليل النص من خلال لغته والابتعاد عن كل ما هو خارج النص، ويعد ذلك نظرت الشعرية اللسانية الى اللغة الشعرية على أنها مستوى مختلفا من الكلام العادي، ومنحرف عنه، مع ملاحظة وجود نصوص المنحرفة في النص الشعري وقد يوجد أيضا في الكلام العادي<sup>(5)</sup>، والأمر يعود للمهيمنة (العنصر المهيمن) كمعيار للفصل بين الأدبية وغيرها، حيث أنه هناك دائما وظيفية تهيمن على النص (الرسالة) بشكل ملحوظ وتحدد نوع الرسالة اللغوية تبعا لنوعية الوظيفة المهيمنة، فاذا كانت الوظيفة الشعرية هي العنصر المهيمن فعند ذلك يمكن وصف النص بالنص الشعري<sup>(6)</sup>، والمخطط الآتي بين لنا وظائف باكسون:

(1) ينظر: Marc Angenot et autre, Theorie Litteraire: p34

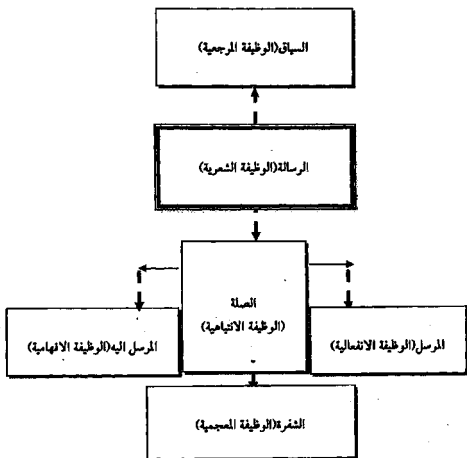
(2) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(3) M. Angenot et autre: theorie Litteraire. p34.

(4) ينظر: النظرية الألسنية عند رومان جاكسون: فاطمة طبال بركة: 78.

(5) M. Angenot et autres: theorie litteraire. p35

(6) Roman Jakobson: questions de poetique. pp145-146



إن هذه الوظائف الست لا تسود بدرجة واحدة في كل خطاب، بل تتباين درجة سيادتها وتختلف من نمط كلامي إلى آخر، فتهيمن (الوظيفة الافهامية) على الخطاب اللغوي العادي، كما تهيمن (الوظيفة الشعرية) على الخطاب الأدبي حين تتركز الرسالة على ذاتها، وبذلك تكون (الشعرية) دراسة للخصائص الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما، أو هي الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً، وفي الشعر خصوصاً<sup>(1)</sup>.

(1) Questions de poésie, Roman Jakobson: 486

## ب- اتجاه الشعري للسانية البلاغية (شعري كوهن):

ونقصد بالشعري اللسانية تلك الشعري التي عملت على تجديد البيت البلاغي القديم، وحشدته بأثاث جديد يمثل الأدوات الاجرائية الجديدة المتحدا للتعامل مع البنيات الجمالية للنص وهي ترفض التصنيف الجامد، واستقى ادواتها من اللسانيات، لأنها تنظر الى المبدع من حيث قدرته على خرق قانون اللغة لبناء نسيج الصور<sup>(1)</sup>.

ومن أبرز اعلامها الناقد الفرنسي (جان كوهن) ويأتي بعده كل من (مولينو وطامين)<sup>(2)</sup>، حيث تقدم آراء جون كوهن اسهاما بارزا في ميدان الشعري اللسانية، اذ تبلور نظرتة الى الانزياح الذي يتمثل في الخروج عن قوانين اللغة وانتهاك معاييرها<sup>(3)</sup>. ولقد جعل كوهن من اللغة العادية (اليومية) معيارا ثابتا لقياس الانزياحات، فهو يرى أن الأشياء ليست شعري الا بالقوة ولا تصيح شعري بالفعل الا بفضل القوة فبمجر ما يتحول الواقع الى كلام يصنع مصيره الجمالي بين يدي اللغة فيكون شعريا ان كانت شعرا ونشرا ان كانت نثرا، قد تكون هذه اللغة موزعة توزيعا غير متكافئ، وقد توجد اشياء ذات نزوع شعري<sup>(4)</sup>.

تقوم نظرية الانزياح عند (جون كوهن) على مجموعة من الثنائيات هي استراتيجية الشعري البنيوية تهيمن على كتيبه (بنية اللغة الشعري) و(اللغة العليا) ومن بين هذه الثنائيات ثنائية (المعيار/ الانزياح) وثنائية (الدلالة التصريحية/ الدلالة الحافة)، واعتبر النثر هو المستوى اللغوي السائد وأن الشعر مجاورة تقاس درجته الى معيار اللغة، ففرق بين اللغة الشعري واللغة

(1) من النقد المباري الى التحليل اللساني: 394.

(2) في الواقع انهما قد احتما في معالجة مسألة الانزياح بالإرث البلاغي القديم، وخاصة قضية اللغة الشعري انطلاقا من ثنائية الانزياح-التكرار وهما مفهومان من البلاغة الشعري القديمة، فيرى الباحثان أنه منذ الرومانسية بدأت الخصائص الشكلية الخارجية تتراخي ولم تعد المميز الأساسي للشعر، وتقدمت بدلا منه خصائص أخرى تعد بالنسبة للجمهور القلب المتأنيص للقصيدة، وتمثل هذه الخصائص في الاستعمال المتعدد للصور، فتصبح هذه الأخيرة تدريجيا الميزة المحددة للشعر التي تفصل بين الاستعمال الشعري والاستعمالات الأخرى للغة. ومن بين الصور المتعددة هناك صور أساسية في هذا السياق يسميها (مولينو وطامين) بصورة البناء، وينفرد عنها نوعان من الانزياح: وهما: الانزياح البلاغي (المحو أو صور البناء بالتضام للبناء)، والثاني هو الانزياح الشعري (الرخص الشعري)، ويعد المحو من أبرز الأشكال الانزياحية وهو ذو أساس بلاغي. ينظر Tamine.p128-135; Molino. Introduction à l'analyse de la poésie moderne.

(3) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: عباس رشيد الددة: 143.

(4) بنية اللغة الشعري: 110.



المعيارية<sup>(1)</sup>، حيث أن الشعر خرق لقانون اللغة وأن عملية الخرق تمر بمستويين: أحدهما ذو طابع سلمي ويتجلى في خرق منهجي لقانون اللغة، وهذه المرحلة يجب أن تستمر لتتلوها مرحلة ثانية وهي مرحلة تقليص الانزياح المتسمة بالتأويلية وتبقى بالصورة في حضرة اللغة كي تتجاوزها إلى عالم اللامعقول<sup>(2)</sup>.

فالشاعر يخرق قانون اللغة ليخلق صورة بظلال إيغائية جديدة، فالشاعر لا يحطم اللغة اليومية إلا ليعيد بناؤها على مستوى أعلى... الشعورية بهذا المفهوم دراسة الأشكال غير العادية للغة<sup>(3)</sup>، لذلك فالمعاني في الشعر والنثر متماثل ومختلف في الوقت نفسه، فالتماثل<sup>(4)</sup> يكمن في الوحدة المعجمية، أما الاختلاف فيكون في الطريقة التي تتم بها الاحالة<sup>(5)</sup>.

### مراحل تحقيق الانزياح عن كوهن

إن الانزياح يمر بمرحلتين لكي يحقق التحرر وهما:

#### 1- مرحلة طرح الانزياح:

وهي مرحلة التحرر من القيود المفروضة على اللغة كيفما كانت، وفيها يتم مخالفة القواعد الثرية وتكسیر بنيتها التركيبية والدلالية والصوتية.

(1) ينظر: الانحراف مصطلحا نقديا: 10.

(2) من النقد المعاري إلى التحليل اللساني: خالد سليكي (مترجم): مجلة عالم الفكر، ص 23-1، 2، 1994: ص 10.

(3) J. Cohen: structure du langage poetique. p14

(4) فرق كوهن بين الشعر والنثر عن طريق التماثل الذي يكون ذا حضور واسع في الشعر دون النثر، أو ذا حضور أقل في بعض أنواع النثر الأدبية ويجعل ممكن الفرق هذا على نظرية باكسون في التماثل (equivalence) أو التماثل عند كوهن ذو طبيعة تأويلية بينما حسب باكسون- ذا طبيعة مفهومية، وتتحصر التماثل عند كوهن ب:

1- تماثل الدوال: وأبرزها التماثل الصوتي، ويشمل أيضا على: الجنس والتوازي والدافية بوصفها مكافئة دلالية.

2- تماثل المدلولات: وعمله الترادف.

3- تماثل العلامات: ويشتمل في تكرار العلامة في النص الواحد. (ينظر: هوث في النص الأدبي: د. محمد عبدالمهدي

الطرابلسي: 30-38. نقلا عن: مفاهيم الشعرية: 112-113.

(5) من النقد المعاري إلى التحليل اللساني: 399.

## 2- مرحلة نفي الانزياح:

وهي مرحلة خلخلة المعاني، حيث فيها يتم إعادة بناء الجملة من جديد فتمتد انسجامها وملائمتها، فأشاعر حين يخرق تلك القواعد التي فرضت عليه، فإنه يكون على وعي بذلك، أنه لا يكتب أي شيء، أنه خبير ومبدع للغة، يعيد انتاجها كما يعيد بناء القواعد، لأن تلك الانزياحات إذا ما تأصلت تصير قواعد<sup>(1)</sup>.

فالشعرية عند كوهن ذات وجهين متزامنين: الانزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة البناء من جديد، فلنكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً ثم يتم العثور عليها، وذلك في وعي القاري<sup>(2)</sup>.

فيري (جون كوهن) أن الانزياح هو الشرط الأساسي لحصول الشعرية بأعتبره خرقاً للنظام اللغوي المعتاد، وممارسة استيطيقية. ولإبراز هذا التصور، عمد الباحث إلى التمييز بين زمنين اثنين: الأول تكون فيه عملية خرق النظام اللغوي مدمرة للمعنى، وفي الثاني يتم تقليص الانزياح من أجل إعادة المعقولة اللغوية، ومن ثم، فالأمر يتعلق بمقابلة الشعر بالثر الذي، بما أنها اللغة السائدة، يمكن أن نتخله معياراً، وأن نعتبر الشعر بمثابة انزياح عنه<sup>(3)</sup>.

وبين (كوهن) في نظريته أن هناك نوعان من الدلالة: دلالة المطابقة ودلالة الإجماء، فالأولى تخص الثر، لأن الثر يخاطب العقل ويهدف إلى الإقناع فيقتضي علاقة الملائمة بين الدال والمدلول، في حين أن الشعر يهرب دائماً عن المطابقة ويخلخل العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، لكي يخلق كلاماً جديداً غير مالوف، فيؤثر في المتلقي ويلتصق باتباعه ويفاجئه، فعندما نقول:

السماء جميل.

السماء ← (دلالة المطابقة) ← جميل

الكلام عادي ولا توجد في الجملة أية خروقات للمالوف أو القاعدة، حيث إن العلاقة بين المستند والمستند إليه هي علاقة الملائمة والتجانس.

(1) من النقد المعياري إلى التحليل اللساني: 414.

(2) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 173.

(3) نقد مفهوم الانزياح: اسماعيل شكري: 2.

لكننا عندما نسمع:

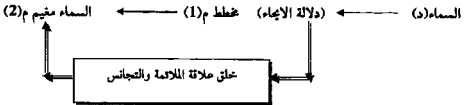
السماء مخطط.

السماء (د) ← (دلالة الاجزاء) ← مخطط (م)

فتتاجاً بسماع هذه العبارة، لأننا نلاحظ فيها خرقاً لقوانين اللغة المتعارف عليها، وذلك لوجود علاقة عدم (الملائمة واللاتجانس) بين المسند والمسند اليه.

ولكن المبدع عندما يخرق قوانين اللغة فإنه يقوم بإعادة صياغتها على نحو جديد ومع

علاقات جديدة بين الدال والمدلول:



د محم (1) ← مرحلة الأولى (خلخلة العلاقة بين الدال والمدلول)

د = م (2) ← المرحلة الثانية (احكام علاقة جديدة بين الدال والمدلول)

اذن يمكن القول بان الانزياح عند (كوهين) يركز بصورة خاصة على العمليات الاستاذية في الجوانب البلاغية، والتي تقوم على خرق العلاقة بين الدال والمدلول وهدمها، ومن ثم بنائها من جديد، لأن الانزياح يتمثل بتغييرات فنية تصيب النص وهي خارجة عن المؤلف نظراً على التراكيبي والصور وموسيقى الشعر أو الإيقاع فتأثر المتلقي وتغذّب انتباهه اليها.

وان مفهوم الانزياح يعتبر إطاراً نظرياً أساسياً لمعرفة تصورات البنيوية الشعرية المتعلقة بالأوجه البلاغية، ذلك أن هذا المفهوم يحضر في أدبيات الشعرية الحديثة بشكل صريح وبؤري [مثل] (جون كوهن)، أو بشكل مضمّر وراء مفاهيم موازية مثل الوظيفة الشعرية (ياكيسون)، والشفاقية (تودروف). وقد كان الباعث على الاهتمام بمفهوم الانزياح، البحث عن خصائص مميزة للغة الأدبية، بما كان له اثره البالغ على مسار البحث البلاغي الحديث، حيث كاد أن يتجه، في مجموعته، وجهة مغايرة لروح البلاغة القديمة، أي وجهة بلاغة خاصة، هي بالأساس بلاغة الشعر أو بالأحرى بلاغة النص الأدبي<sup>(1)</sup>.

<sup>(1)</sup> نقد مفهوم الانزياح: إسماعيل شكري (مجت): <http://www.membres.multimania.fr>

ولعل جون كوهن هو الذي أصل مصطلح الانزياح واکسبه زيوعا وانتشاراً في النقد الحديث - الأسلوبی - والبنوي تحديداً، وبذلك يمكن اعتبار مشروع جان كوهن النقدي، وقسا على كتابه بنية اللغة الشعرية، أعظم تناول حظي باهتمامات الكثيرين الذين انسقوا نحوه، سواء ليتقوا منه بعض المفاهيم الجديدة التي توصل إليها، والتي يرتبط أغلبها بنظرية الانزياح، ويستحووا جانباً من الآليات المنهجية والأدائية التي وظفها، أم ليتعرضوا إلى طرحه بالدرس والمعالجة، تارة كاشفين المحاسن التي أفلح في تجليتها، وتارة أخرى متناولين السلبات التي وقع فيها بالتساؤل والنقد، أن كل نظرية أدبية لا تخلو من قصور ونواقص، فمهما يكن فإن أي إنتاج، كيفما كان، لا يخلو من الثغرات، غير أنها لا ينبغي أن تحجب عنا الإيجابيات.

### الجانب الإيجابي لأسلوبية جان كوهن:

ظهرت الأسلوبية باعتبارها نظيراً للبلاغة التقليدية، لا تروم إلغائها أو تجاوز مفاهيمها كلية، بقدر ما تطمح إلى تجديدها وإغنائها بالادوات والمناهج الحديثة، لكي تستطيع أن تواكب عجلة التطور، فمتى استقى كوهن المفاهيم الأساسية لنظريته، لا سيما وأنها عرّضت بأبحاثها وتحاليلها بعض الفراغ المخيف الذي تركته البلاغة التقليدية في الأوساط الأكاديمية، خصوصاً وأنها كانت تنادي بوفاء خالص للنص وبإبعاد كل نزعة معيارية<sup>(1)</sup>، وأن هذا الوعي حفزه على الانشغال بأمر هذه البلاغة المتردية، التي كانت محطة انطلاقه نحو أفق رحب، سمح له بأن يكتشف أن الصور البلاغية تلقتي جميعها في اللحظة الأولى عند حرق قانون اللغة<sup>(2)</sup>، ومن هنا نشأت عنده فكرة الانزياح، فضلاً عن أن اهتمامه بقضاياها صنع له موقفاً وقفته هذه البلاغة، موداه تفضيل الانزياح الاستبدالي على الانزياح السياقي، أي تفضيل الاستعارة على كل ما عداها<sup>(3)</sup>.

وتجدر الإشارة بأن الانزياح من حيث أنه مقوم أسلوبی لم يتخذ المبدع غاية يقصدها، وإنما وسيلة بواسطتها يتحقق الجمال في خطابه ومن ثم توصيله للمتلقى، لأن كون الانزياح غاية يسلب النص الأدبي جوهره، فيكون الانحراف في الكتابة من أجل الانحراف! ولكن كونه أداة، يعني أنه يساهم إلى جانب الأدوات الأخرى إلى التعبير عن التجربة الشعرية بجمالية فائقة، وفي هذا

(1) نظرية الانزياح عند جان كوهن، نزار التجديدي، مجلة دراسات، سال ع 1 / خريف / 1987 ص 52

(2) من النقد المعيارى إلى التحليل اللساني، ص 394

(3) مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي ط 1 / 1994، ص 120

المجالقال جبرار جييت: 'وواقع أن الانزياح بحسب كوهن ليس غاية بالنسبة للشعر، ولكنه مجرد وسيلة، وهذا ما جعل بعض الانحرافات الشائعة جدا في اللغة لا تحظى باهتمامه مثل مظاهر المعجم<sup>(1)</sup>.

وقد أشار (كوهن) أن للانزياح حدا إذا ما تجاوزه المبدع أودى بالقيمة الدلالية للنص الأدبي، فرغم أنه يعتبر لا معقولة الشعر «الطريق الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها»<sup>(2)</sup>، فإنه يجذر من الإيغال في اللامعقولة، لذلك نراه «حدرا بلزاة السورياتي كونه يتجاوز تلك الدرجة الحرجة»<sup>(3)</sup>.

وقد تناول (كوهن) قضية ثنائية الشعر والنثر وفسرها تفسيراً معقولاً، إذ الشعر عنده ليس نثراً يضاف إليه شئ آخر، بل إنه نقيض النثر<sup>(4)</sup>، فإن رؤية كوهن تتراوح بين أن تكون متقبلة في الوسط النقدي، وبين أن تكون متجاوزة، خصوصاً رأيه الذي يصف كلا من الشعر والنثر بأنهما سويان معيارياً باعتبارهما أصلين متوازنين لا مجال للمفاضلة القيمية بينهما<sup>(5)</sup>.

وأما دعوة كوهن إلى مبدأ الحايئة، هي النقطة المضنية التي بمستطاعها أن تستقطب إليها أنظار الدارسين، فهو يؤكد صلاحيته لاستخدامه في الدراسة الأدبية... وأن على الشعرية أن تتبناه، لأن للشعرية وظيفة تشبه تلك التي تقوم بها اللسانيات<sup>(6)</sup>، فهو بهذه المبادرة يجعل أسلوبيته تنفتح على المعارف الأخرى كاللسانيات، ويوسع من قاعدة مفاهيمها عن طريق استعارة ما تراه يناسبها من المبادئ، وأقلمت مع طبيعتها التكوينية، وأسلوب اشتغالها.

(1) اللغة الشعرية وشعرية اللغة، العلم الثقافي، ص 3

(2) بنية اللغة الشعرية، ص 129

(3) مفاهيم الشعرية: 120

(4) بنية اللغة الشعرية: 49

(5) في الشعرية: 85

(6) من النقد المعيارى إلى التحليل اللساني: 396

## مؤاخذات نقدية على أسلوبية جان كوهن

في مقابل تلك الإيجابية التي حققتها أسلوبية كوهن، أثبت النقد الحديث أن ثمة مجموعة من المفوات التي وقع فيها كوهن، وهي مفوات لا تتجلى للعيان إلا لماما، لذلك تعرضت نظرية الانزياح الكوهيني لمجموعة من الانتقادات<sup>(1)</sup> أبرزها:

### 1- تفريقه بين النثر والشعر، وجعل النثر معيارا للانزياح:

يبين كوهن طبيعة الفارق بين النثر والشعر قائلا بأنها لغوية، أي شكلية لا تكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية، بل في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين السدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى<sup>(2)</sup>، وقد خلص كوهن بأن الشعر إنما هو نقيض النثر<sup>(3)</sup>، فيكون هذا الأخير معيارا لانزياح الشعر، كما ان الأشياء تمتاز بضعدها.

ويرى الباحث من باب الانصاف أن جعل (كوهن) النثر تقيضا للشعر فيه شيء من المبالغة، لأن الشعر لا بد أن يتوفر فيه (عناصر خلقية)<sup>(4)</sup> لكي لا يصل من الغموض الى درجة الاغلاق فلا تصل الرسالة الى المتلقي، ومن جهة أخرى ان وجود العناصر الخلفية شرط أساس لظهور الانزياحات، فيتضح به.

وان تفريق (كوهن) بين الشعر والنثر وجعل النثر معيارا لانزياح الشعر، لم يكن عبثا ومن دون مبرر، فهو اختار من النثر العلمي-نثر العلماء- وقام بتشبيه الاسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين: قطب نثري وخال من الانزياح، وقطب آخر شعري فيه يصل الانزياح الى أقصى

(1) نرى ان الانتقادات التي تعرضت لها نظرية الانزياح، لا ينقص من اعمية هذه النظرية شيئا، فلبين المجال اولا ونحن لسنا في موضع الرد على تلك الانتقادات ثانيا، لذلك اخترنا أبرزها، الا وهو (معيارية النثر لدرجة الانزياح) و(تجزئة النص واعمال النظرة الشمولية للنص). وقد ذكر حسن ناظم في (مفاهيم الشعرية) مجموعة من الانتقادات التي وجهت الى نظرية الانزياح فمنها: 1- اهمال السياق والعلاقات اللغوية المتغيرة من نص لآخر، لأن الاستعمال المجازي لا يتكون في جميع احواله ذا خاصية أسلوبية 2- مشكلة تحديد معيار للانزياح 3- المقابلة بين الدلالة التصريحية وبين الدلالة الإيحائية، وفرض توفر الأول في النثر والثانية في الشعر 4- لانفسر هذه النظرية اسلوب السهل المتع والي على الرغم من عدم توفر الانزياحات فيه الا انه يندرج ضمن الأساليب الأدبية 5- ان عدول الكلام الشعري عند كوهن يقع على محور الاختيار أي بمقابلته بما ليس منه في المستويات الصوتية والتركيبة والدلالية. ولمعرفة تفاصيل الانتقادات الموجهة لتلك النظرية يمكن الرجوع الى: مفاهيم الشعرية: 117-118.

(2) بنية اللغة الشعرية: 191.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 49، 92، 187.

(4) من حديث موكاروفسكي عن الخلفية والأمامية في النص الفني

درجة<sup>(1)</sup>، فتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء من دون شك قرب القطب الآخر<sup>(2)</sup>، فأما ما بين هذين القطبين من مستويات فيختلف في مدى شعرته أو ثريته تبعاً لمدى اقترابه من النثر العلمي لكتاب من القرن التاسع عشر ونماذج من النثر الروائي وأخرى من الشعر في القرن نفسه، فتبين أن المنافرة (وهي تمثل الانزياح) في النثر العلمي تتمتع انعداما تاما، ونسبة (0٪) صفر بالمئة، في حين أن لغة النثر الروائي، فتصل المنافرة فيه إلى (8٪) لثمان بالمئة، وهي نسبة قليلة جدا إذا ما قورنت بالشعر الذي تصل فيه المنافرة إلى (24٪) تقريبا<sup>(3)</sup>.

## 2- تجرئة الخطاب وإهمال النظرة الشمولية للنص (السياق):

على الرغم من توصله إلى نقطة جوهرية وهي تجاوز استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض، تلك الاستقلالية التي فرضتها البلاغة القديمة لبيبي مكانها جدلية الانزياحات<sup>(4)</sup>، فإنه أهمل النظرة الشمولية للنص نفسه<sup>(5)</sup>، مما يؤكد عجز شعرته عن تكوين معالجة مرضية لاستنباط القوانين المخترقة من الصور، ما دامت هذه الصور موزعة على المقاطع الشعرية كافة<sup>(6)</sup>، وعلى هامش هذه الملاحظة، يمكن التلميح إلى أن النص الشعري في حد ذاته يشكل انزياحا شموليا، يتضمن انزياحات جزئية، سواء أفي التركيب أم الدلالة أم الإيقاع أم غيرها. يقينا يبدو أن كوهن في تناوله للنصوص وتحليلها، اقتصر على جانب من بنيتها الكبرى، غير أنه لا ينبغي أن يتخذ هذا الاقتصار ذريعة بها نقص من محاولته، أو تقلل من فاعلية مشروعه النقدي، مادام الإجراء يقتضي أن يكون تناول بهذه الصيغة، وما دامت الانزياحات الصغرى، التي تستنبط من تركيبة النص، ما هي إلا انزياحات أولية تتضافر، كي تقود القصيدة إلى انزياح شمولي، هو الذي يضع فيه كوهن الشعر منذ البدء، باعتباره يتحرف عن النثر، فغياب النظرة الشمولية على مستوى تحليل النص وارد، لكن على مستوى اشتغال الانزياح فهذا ما لا يمكن التسليم به.

(1) من حديث موكاروفسكي عن الخلفية والأمامية في النص الفني: 23-24.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 24.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 116-117.

(4) ينظر: مفاهيم الشعرية: 111.

(5) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(6) ينظر: المصدر نفسه: 112.

اذن يمكن القول بأن الانزياح خصيصة هامة من خصائص اللغة الشعرية في الأدب العالمية، ولقد آن الوقت لالغاء النظرة التي ترى الظواهر البلاغية زينة ووشيا، لأن الانزياح الكوهني غير تلك المفاهيم القديمة، فأصبحت لتلك الانزياحات اجماءا جاليا ترجع للنص الأدبي أدبيته، وتكشف للمتلقي عن اغوار النص وابعاده الكامنة خلف الكلمات.

### ثانيا: الانزياح في الأسلوبية:

إن لفظة الأسلوبية stylistique الحديثة العهد ترتبط بلفظة أسلوب 'Style' القديمة جدا، وإذا كان مصطلح أسلوب يمتلك مدلولاً إنسانياً ذاتياً، وبالتالي نسبياً<sup>(1)</sup> فلفظة الأسلوبية التي تتشكل من الجذر (أسلوب) واللاحقة (ية) تقابل دلاليا عبارة 'علم الأسلوب' لأن اللاحقة تتضمن البعد العلمي، وبما أن الأسلوب هو الطريقة الفردية الخاصة في التعبير عند كاتب ما<sup>(2)</sup> فالأسلوبية تتحدد في هذا السياق بأنها - كما قال جورج موانان - دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية<sup>(3)</sup>.

وإذا كانت الشعرية البنوية تهتم بمعاينة اللغة الأدبية في انحرافات الشكلية التي تؤدي إلى غايات جمالية كما رأينا، فالأسلوبية تتناول الانزياحات ليست فقط كمعطيات شكلية، بل لأنها تترجم عن أصالة روحية وعن قدرة إبداعية منفردة، وهي التي ينبغي على المنهج النقدي أن يكتشفها<sup>(4)</sup>.

ومن أبرز اعلام الأسلوبية الناقد ليو سبيتزر 'leo spitzer' الذي ادخل مصطلح الانحراف إلى الأسلوبية معتبرا إياه ركيزة جوهرية في منهج التحليل النقدي لديه، يقول: عندما كنت أقرأ في الروايات الفرنسية الحديثة تكونت لدي عادة وضع خطوط تحت التعبيرات التي كانت تجذب انتباهي لا باعتبارها عن الاستخدام العام وحدث في كثير من المرات أن كانت الفقرات التي تحتملها خط بالرغم من تعارض كل منهما مع الأخريات تبدو وكأن بينها نوعا من التلاقي، ولأنني فوجئت بهذه الظاهرة فقد سألت نفسي: أئن يكون مفيدا أن نقيم تسمية مشتركة بين كلا هذه الانحرافات أو

(1) الأسلوبية و الأسلوب: 34.

(2) البلاغة والأسلوبية: 185.

(3) الأسلوبية والأسلوب، عبدالسلام المسدي: 36.

(4) نظرية اللغة الأدبية: حوسيه: 29.



معظمها؟ وهل يمكن إيجاد الأصل الروحي والأصل النفسي المشترك والخصائص الأسلوبية عند كاتب ما، مثلما وجدنا تسميات مشتركة لعدد من الأشكال اللغوية الشاردة؟<sup>(1)</sup>

ولا ننسى بأن، نظرية يفون buffon أثر في اللاحقين والتي يمكن تلخيصها في جملة واحدة له في قوله: أن من المهن أن تنتج المعارف والأحداث والمكتشفات أو أن تبدل، بل كثيرا ما تترقى إذا ما عاجلها من هو أكثر مهارة من صاحبها، كل تلك الأشياء هي خارجة عن ذات الإنسان و أما الأسلوب فهو الإنسان عينه، لذلك تعلم انتزاعه أو تحويله أو سلخه<sup>(2)</sup> ثم تطورت مثل هذه الأفكار وصارت كلمة أسلوب تدل على ما نذر ودق من خصائص الخطاب التي تبرز عبقرية الإنسان وبراغته فيما يكتب أو يلفظ<sup>(3)</sup> كما قال بذلك أحد مفكري القرن الثامن عشر وستجدد هذه النظرة التي تركز على العناصر الفردية والخصائص النادرة في الخطاب، في الأسلوبية الحديثة، مقترنة بالانزياح كما رأينا مع سيبترز، معتبرة الأسلوب مجموعة من الانزياحات الممارسة في اللغة، بل ربما كان الأسلوب هو الانزياح ذاته<sup>(4)</sup>، ويعرف البحث الأسلوبي - بناء على ذلك - بأنه علم الانحرافات<sup>(5)</sup>.

ويشكل الانزياح عند تودروف T.Todorov ركيزة لتعريف الأسلوب، وبمنح هذا المفهوم عبارة اللحن المبرر التي أشرنا إليها سابقا ويرى تودروف أن اللغة تتشكل في الواقع من ثلاثة مستويات: المستوى التحوي، المستوى اللامحوي، المستوى المفروض، وتحقق اللغة الأدبية أو الأسلوب في المستوى الثاني، حيث ينبغي للمبدع أن ينحرف عن الأشكال النحوية الجامدة التي نلتزم بها في خطاباتنا التواصلية الخضة.

وأما ميكائيل ريفاتير فقد اهتم بمظاهرة الانزياح اهتماما كبيرا، محاولا تدارك الانتقادات التي وجهت إلى هذا المبدأ، فنراه يعرف الانزياح بكونه الخروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه<sup>(6)</sup> ويكون ذلك بجرق القواعد حيناً، واللجوء إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر، فأما في حالته الأولى فهو

(1) نظرية اللغة الأدبية: حوسبه: 30.

(2) الأسلوبية والأسلوب: 17.

(3) المصدر نفسه: 70.

(4) البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب: 268.

(5) علم اللغة والدراسات الأدبية. ترجمة محمود جاد الرب: 61.

(6) الأسلوبية والأسلوب، السدي: 103.

من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على احكام معيارية، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة<sup>(1)</sup>.

فنستجح بما سبق بأن الأسلوبية - مثلها مثل الشعرية البنائية- تؤمن بالانزياح كإجراء لمعاينة الشعرية في النص، واعتبار الخطاب الأدبي خطابا متعاليا لأنه يبحث عن الجمالي، وهو لكي يحقق ذلك ينبغي له أن يطلق محور التراكيب النغمية ويتجاوزه ليخلق وضعا جديدا للغة. ولعل معظم الدراسات التي تناولت مسألة الانزياح تتفق حول كونه كسراً يمارس في اللغة وإفسادا لمنطق الإسناد بإيجاد اختيارات قاموسية خاصة بالشاعر ومختلفة عن المؤلف مما يحدث تحللاً في علاقة المستند والمسدند إليه، سواء كانت تلك العلاقة تخص الفعل وفاعله أو المبتدأ وخبره، أو الفعل ومفعوله... الخ، وهذا التحلل (النحو الثاني)<sup>(2)</sup> هو ما يشكل بلاغة الخطاب الشعري<sup>(3)</sup>.

## الانزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة

### إشكالية مصطلح الانزياح:

إن عدم الدقة في الترجمة والنقل من الثقافات الأخرى أدى إلى نوع من الغموض والاضطراب في قضايا المصطلح، فضلا عن اختلاف الثقافات وتعدد المدارس والاتجاهات الفكرية والفلسفية، مما أدى إلى الإشكالية في المصطلح، فيكون للمصطلح الواحد أكثر من لفظ وعدة مرادفات<sup>(4)</sup>.

(1) الأسلوبية والاسلوب، المسدي: 103.

(2) نظرية الانزياح من الشجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، فتحة كحلوش (بحث): 19.

(3) وقد أشارت الباحثة فتحة كحلوش في بحثها نظرية الانزياح من الشجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية إلى النادين مولينو وطابمين، إذ خصص كل منهما في كتابهما: مدخل إلى تحليل الشعر حيزا واسعا للحديث عن الانزياح، بما في ذلك المصطلح ومقابلاته الدلالية ثم مفهومه وكافة أشكاله وعلاقته بأدبية النص وبالأدق بشعرية الشعر، وقد اعتما في معالجتهما لمسألة الانزياح بالإرث البلاغي القديم اعتمادا كبيرا، ولأسميا قضية اللغة الشعرية انطلاقا من ثنائية الانزياح- التكرار، للارتزامة يمكن الرجوع إلى: Molino, Introduction à l'analyse de la poésie. p128-129.

(4) ربما تعود الإشكالية في المصطلح في الأدب العربي، إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافتهم، ثم الانقطاع فيما بينهم بحيث لا يمكن أن يفيد السابق منهم اللاحق، ولعل شيئا من آثار العناد أن يكون من وراء هذا التعدد والاختلاف؛ إذ إن كل فئة ترى بأنها أحق بان تتبع، فلا بد أن تدع لنفسها مصطلحا خاصا بها، فلا يبالي بأن المصطلح الجديد دقيق أم لا، ومن جهة أخرى قد يؤثر في ذلك عدم استقرار الأدب العربي الحديث بحيث يستقي في معظمه من مصادر أجنبية، وهذا مصطلح (الانزياح) (L'écart) يشهد على تلك الإشكالية إذ ترجم إلى أكثر من أربعين مصطلحا. (ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 29-34).

وقل المصطلح يعيش حالة التراجع لدى بعض النقاد القدامى والمحدثين على قدر تأرجح الثقافة العربية الإسلامية بين الرغبة في إثبات الذات واجترار تلقيه الثقافة الغربية دون فهم صحيح فتقله الى واقع مختلف جذوره ومقوماته عن جذور ومقومات البيئة العربية<sup>(1)</sup>.

إن الانزياح مصطلح عسير الترجمة لأنه غير مستقر في متصوره... فوضعوا مصطلحات بديلة عنه<sup>(2)</sup>، والانزياح ترجمة حرفية للفظة (L'écart) الفرنسية، وترجم إلى (Deviation) في الإنجليزية، ويستخدم النقد الحديث للتعبير عن الانزياح طائفة من المصطلحات ذكرها (المسدي) على النحو الآتي<sup>(3)</sup>:

ت	المصطلح	أصله في الفرنسية	صاحب المصطلح
1	الانزياح	L'écart	فاليري
2	التجاوز	L'abus	فاليري
3	الانحراف	La deviation	سيبتر
4	الاحتلال	La distorsion	ويلك وواين
5	الإطاحة	La subversion	باتيار
6	المخالفة	L'infraction	ثيري
7	الشائعة	Le scandale	رولان بارت
8	الانتهاك	Leviol	جان كوهن
9	خرق السنن	La violation des norms	تودوروف
10	اللحن	L'incorrection	تودوروف
11	العصيان	La transgression	آراجون
12	التحريف	L'alteration	جماعة مر

(1) ينظر: اضطراب المصطلح اللساني والنقدي: فاضل تامر: 48.

(2) الأسلوبية والأسلوب: عبدالسلام المسدي: 162.

(3) المصدر نفسه: 100-101.

ويذكر صلاح فضل مجموعة من المصطلحات الأخرى<sup>(1)</sup>:

ت	المصطلح	صاحبه
1	الكسر	بارت
2	القصبحة	بارت
3	الثلوث	تودوروف
4	الجنون <sup>(2)</sup>	أراجون

وقد ورد عند (جون كوهن) باسم (الانزياح، الانحراف، الخرق، الخطأ<sup>(3)</sup>)، ونلاحظ اختلافا في ترجمة كلمة (Ecart) الفرنسية عند نقاد العرب، فهذا عبدالسلام المسدي يختار (الانزياح)، وقد استخدم مصطلحات أخرى مثل ألتجاوز، والعدول<sup>(4)</sup>، في حين أن صلاح فضل يختار الانحراف<sup>(5)</sup>، ولمحمد في عرض عدنان بن ذريل لكتاب (المدخل إلى التحليل الألسني) عدة مصطلحات أيضا، منها: الجسارة اللغوية، الغرابة، الابتكار، الخلق<sup>(6)</sup>. وقد اختار كل من حمادي صمود وعبدالله صولة مصطلح العدول<sup>(7)</sup>، وترجمه توفيق الزبيدي إلى الاتساع<sup>(8)</sup> في سياق عرضه

(1) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل: 64.

(2) وقد ورد كلمة (الجنون) في مقدمة مطاع الصفدي لكتاب ميشيل فوكو: والانسان مفاد دائما لكل الصغ التي حشر بها، وتم التعامل مع عقله وخبراته ومزايده ونواقصه من خلالها دائما، حتى كان كل خروج عنها يوصف بالجنون أو المرض أو الخبطية والجرمة... لقد كان (الجنون) اذن هو في ابتكار الكلام الجديد الذي يخرق اللغة القائمة، الذي يكسر لعبة الدال والمثلثون التي يقوم عليها لغة اللغة التقليدي، من أجل التماس مع الدال وحده، وهذا يعني انزياحا خارج اللغة بما هي بناء مغلق أساساً (الكلمات والأشياء: 14). ومن باب الأشياء والنظائر قد ورد ترجم الانزياح إلى (الشرس والحماقة): ينظر: لغة النص، تر: محمد الرفرافي، وعهد بقمي (بحث): 13. ولزيد من التفاصيل في هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى: جدلية الجنون والإبداع: يحيى الرخاوي، (بحث): 30-58.

(3) يقول كوهن: أن الأسلوب عطلا، ولكنه ليس كل خطأ أسلوب. بنية اللغة الشعرية: 194.

(4) محمد يترجمها إلى (التجاوز) في مقدمته لكتاب ريفاتير (محاولات في الأسلوبية الهيكلية)، وقد ترجمها إلى (العدول) في (تأموس اللسانيات). ينظر: الانزياح وتمدد للمصطلح: 64.

(5) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: 63.

(6) المدخل إلى التحليل الألسني للشعر، جويل تامين وجان مولينو (بحث) مجلة الموقف الأدبي، ع 141-143، 1983: ص 274.

(7) ينظر: الانزياح وتمدد المصطلح: أحمد محمد ويس، مجلة عالم التنكر، م (25)، ع (3)، 1997: 59.

(8) ينظر: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذج: توفيق الزبيدي: 86-87.

لكتاب المسدي، ونرى ترجمته إلى الحرفوات اللغوية<sup>(1)</sup> عند خالد سليكي، في حين أن أقدم استعمال لكلمة (الانزياح) في تعريب مصطلح فرنسي هو (Descent de la matrice) فقد ترجم بـ«انزياح الرحم»<sup>(2)</sup>.

وثمة مصطلحات وأوصاف أخرى يمكن أن تضاف إلى ما مضى منها الانكسار، انكسار النمط، التكسير، الكسر، كسر البناء، الإزاحة، الانزلاق، الاختراق، التناقض، المفارقة، التنافر، مزج الأضداد، الإخلال، الاختلال، الخلل، الانحناء، التغريب، الاستطراء، الأصالة، الاختلاف، فجوة التوتّر<sup>(3)</sup>.

وعموما فإن كلمة (Ecart) الفرنسية الأصل قد أحدثت فوضى بين النقاد في الترجمة، على الرغم من كونها تعني في الأصل (البعد)، لأن كلمة البعد لا تقوى.. على حمل المفهوم الفني لمصطلح الانزياح<sup>(4)</sup>، ويرى عبدالقادر فيدوح أن المفهوم الاصطلاحي لـ (Ecart) يشمل<sup>(5)</sup>:

- 1- فجوة بين استعمالين للغة ما (قديم، حديث، صحيح، خاطئ).
- 2- ابتعاد، انزياح، فارق.
- 3- عدم التقيد بأصول اللغة.

إن هذه الفوضى في إشكالية ترجمة المصطلح، لا تكون لصالح الأدب العربي دائما، لأن بعض منها يسيء إلى لغة النقد، إذن فليس هو جديرا بأن يكون مصطلحا نقديا، وليس غريبا أن يستبعد الباحث بعضا منها مثل: (الإخلال، الاختلال، الشناعة، الخلل، الخطأ، الانحناء، العصيان، الفضيحة، الجنون، الإطاحة)، وربما غيرها أيضا وعلى الرغم من أن لديها جذورا أجنبية، لأنها بعيدة جدا عن الالباقية التي يجب أن تسم بها الأدوات النقدية، فضلا عن أنه ليس لهذه الكلمات في كتابات الباحثين العرب حظ من السيرة والذبيوع<sup>(6)</sup>، حتى أن بعض هذه المصطلحات لا تحظى

(1) ينظر: من النقد المعاري إلى التحليل اللساني: الشعرية البنيوية نموذجًا: خالد سليكي، (بحث) مجلة عالم الفكر، مارس، 1997: ص 65-66.

(2) ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: 60.

(3) الانزياح من منظور الدراسات الأصولية الحديثة: 33.

(4) ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: 65.

(5) شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، عبدالقادر فيدوح: 139.

(6) الانزياح من منظور الدراسات الأصولية الحديثة: 33-34.

باهتمام عند بعض نقاد الغرب أيضا<sup>(1)</sup>. ونلاحظ أن هناك ثلاثة مصطلحات رئيسة شاعت أكثر من غيرها لمصطلح (Ecart) ألا وهو:

1- (الانحراف) 2- (الانزياح) 3- (العدول)

1- الانحراف:

ترجم مصطلح (deviation) الموجود في اللغتين الإنجليزية والفرنسية ب(الانحراف)، ولكنه في الإنجليزية أكثر دوراناً، وهناك من يرى أنه أفضل ترجمة له<sup>(2)</sup>، لكن د. أحمد محمد ويس يرى غير هذا الرأي، فقال: على الرغم من شيوع مصطلح الانحراف على هذا النحو لكن ينبغي أن ننبه إلى أن لفظ (الانحراف) كثير الورد في كتب النقد في حقول وسياقات أخرى ليست بأسلوبية ولا نقدية، ولكنه في أكثرها يحمل بعداً غير إيجابي<sup>(3)</sup> ثم أسرد مجموعة من المعاني التي تدل عليه لفظة (الانحراف) فمنها:

- أ- الميل والابتعاد عن المعنى الفني: يقول مصطفى ناصف وكان نحو الدراسات اللغوية في اللغة العربية يعني، مع الأسف، تأصيل هذه الفلسفة، وكان يعني أيضاً نوعاً من الانحراف عن دراسة فن الشعر إلى العناية بما نسميه الآن باسم الدعاية<sup>(4)</sup>.
- ب- العيب الفني أو الجمالي: يقول نعيم الياقي: أما وقد ظهر عبر التاريخ ميل إلى شعر الأشياء الخالص أو ميل إلى شعر الأفكار الخالص في مقابل بعضها بعضاً فليس ذلك سوى عيب وانحراف في طبيعة الشعر. كذلك الانحراف الذي لاحظناه في النزعتين الرمزية الفرنسية والصورية الإنجليزية<sup>(5)</sup>، وكذا هو عند محمد حسن عبدالله إذ يقول: والطريف حقاً ان (النقد) يظل يحسب نفسه علمياً حتى في غياب المصطلح وانحراف المنهج<sup>(6)</sup>، ومثل ذلك عند كراهام هاف إذ يقول: إن أي تحليل اسلوبي سينحرف عن الطريق السوي إذا لم تؤخذ هذه المقاصد بعين الاعتبار<sup>(7)</sup>.

(1) يرى الناقد الغربي (خوسيه ايناتكوس): ان بعض المصطلحات التي يمكن ان تؤخذ على انها انحراف، مبالغ فيها مثل: المخالفة، والتنافر، والشذوذ عن القاعدة. ينظر: نظرية اللغة الأدبية: خوسيه ايناتكوس: 28.

(2) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات اسلوبية: 34.

(3) الانزياح من منظور الدراسات اسلوبية: 40.

(4) اللغة بين البلاغة والاسلوبية: 108.

(5) مقدمة لدراسة الصورة الفنية: نعيم الياقي: 27.

(6) اللغة الفنية، محمد حسن عبدالله: 5.

(7) الاسلوب والاسلوبية، تر: كاظم سعد الدين: 90.

- ج- الانحراف مساوي للخطأ والعقم: يقول عبدالعزيز الأهواني: أن ما حرص عليه [ابن سناء الملك] أشد الحرص من الابتكار والاختراع كان المحرفا في فهم الشعر، وخطأ في ادراك مهمة الشعر... بل ويكاد شعراء عصره جميعا... يتورطون في هذا الخطأ والانحراف بحيث يمكن أن يوصف العصر كله بالعقم والانحراف<sup>(1)</sup>.
- د- الشذوذ والخروج عن الحق والصواب: يقول د. شكري فيصل واصفا الضرورات الشعرية: بأنها كيست... إلا من الران الانحرافات اللغوية التي اتخذت عند بعض النقاد هذه الأسماء قصدا الى تلطيف وقعها وتخفيف أثرها<sup>(2)</sup>.
- هـ- التحريف والمعنى الخاطيء: يقول قاسم المومني: أن تأكيد الفارابي على حرفية الصلة بين المحاكاة وبين العالم الخارجي جعله ينحرف بمفهوم المحاكاة الأرسطي، ويحولها الى مجرد نقل سلبى للعالم الخارجي، وكان هذا الانحراف، في الظن الغالب، سببا في انحراف أشد عند لاحقيه من النقاد الفلاسفة أو ممن وقع تحت تأثيرهم<sup>(3)</sup>.
- و- اللحن: وقد يكون الانحراف مرادفا للحن ودالا عليه، يقول محمد حسن عبدالله:... وهذا يعني في نظر الأصمعي أن الشاعر المحرف بدلالة الكلمة وخالف المعنى للمعجمي الذي اطراد الاستعمال<sup>(4)</sup>.
- ز- الفساد السلوكي: يقول ألفت الروبي:... وهذا كله يعني ان المتخيلة مهياة بطبيعتها للانحراف الذي يترتب عليه المحرف السلوك الإنساني، خاصة عندما تتحرر من العقل وتصادف مزاجا فاسدا أو فكرا مضطربا لا يضبطه العقل أو يحكم مساره<sup>(5)</sup>.
- ط- الشذوذ الجنسي: وهذا هو أسوأ ما يحمله اللفظ من دلالات<sup>(6)</sup>.

(1) ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر: عبدالعزيز الأهواني: 2-3.

(2) المجتمعات الاسلامية في القرن الأول: شكري فيصل: 419.

(3) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: قاسم المومني: 326.

(4) الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبدالله: 69-70.

(5) نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين: ألفت الروبي، 60.

(6) ينظر: نفسة أبي نواس، محمد التوبهي: 70، 72، 83، 85. وأبو نواس بين الخطي والالتزام: علي شلق: 13، 18.

إذن يمكن القول بأن الانحراف كلمة مشغولة في ثنايا الكتب أو في الأذهان وإذا صح أن (المشغول لا يشغل) أمكن القول إذن بأنها ليست الكلمة المثلى للتعبير عن مفهوم الانزياح<sup>(1)</sup>.

## 2- الانزياح:

يأتي هذا المصطلح في المرتبة الثانية بعد (الانحراف) من حيث استخدامه لدى النقاد العرب، و(الانزياح) مصدر للفعل المطاوع (انزاح) أي ذهب وتباعد<sup>(2)</sup>، لذلك أن الانزياح أفضل ترجمة للمصطلح الفرنسي (Ecart)، لأن هذه الكلمة تعني في أصلها (البعد)<sup>(3)</sup> كذلك، وقد أقرت هذه الترجمة لأول مرة لدى مجمع اللغة العربية بدمشق وذلك في تعريب المصطلح الفرنسي (Descent de La matrice) حيث ترجم إلى (انزياح الرحم)<sup>(4)</sup>، وعرف (الانزياح) في الألمانية بالمفهوم (Ab weichung)<sup>(5)</sup>.

أما في النقد العربي فقد ورد (الانزياح) ترجمة لكلمة (Encart)، فهذا عبدالسلام المسدي يستخدمه في (الأسلوبية والاسلوب)<sup>(6)</sup> و(التفكير اللساني في الحضارة العربية)<sup>(7)</sup>، وقد ورد أكثر من ترجمة لمصطلح (Encart) الفرنسية فنرى أن مجموعة من النقاد يترجمونه ب(الانحراف) وعلى ذلك كل من لطفي عبدالبديع<sup>(8)</sup>، وصلاح فضل<sup>(9)</sup>، وفهد عكام<sup>(10)</sup>، وحامد أبو أحمد<sup>(11)</sup>.

(1) ينظر: نفسية أبي نواس، محمد النويهي: 44.

(2) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مج 14: مادة (ن ز ح)، وينظر أيضا: القاموس المحيط، ومعجم الوسيط، مادة (ن ز ح).

(3) Le Grand Robert. De Langue Francaise: p3/725.

(4) ينظر: الانزياح وتعدد المصطلح: 60.

(5) ينظر: الانحراف مصطلحا تقديما: موسى ربابية، (بحث): 144.

(6) ينظر: الأسلوبية والاسلوب: 54، 93-94، 98-99، 100-102، 158، 214.

(7) ينظر: التفكير اللساني في الحضارة العربية: عبدالسلام المسدي: 316-318.

(8) ينظر: دواما الجاز: لطفي عبدالبديع، (بحث): 103.

(9) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل: 58.

(10) ينظر: فخرنا ويل تكاملي للنص الشعري: فهد عكام، (بحث): 45-48.

(11) ينظر: نظرية اللغة الأدبية: خوسيه إيفانكوس، تر: حامد أبو أحمد الفصل الثاني كله.



وعلى الرغم من هذا الاختلاف في ترجمة مصطلح (Encart)، ولكن تبقى كلمة (الانزياح) هي الترجمة الشائعة والأكثر استخداماً في ساحة الأدب العربي<sup>(1)</sup>، وهؤلاء النقاد اعتمدوا الثقافة الفرنسية في ترجمتهم، في حين مال إلى (الانحراف) في الغالب أولئك الذين غلبت عليهم المصادر الإنجليزية التي لا تحوي الا كلمة (Deviation)<sup>(2)</sup>، وهي كلمة تناسبها كلمة (الانحراف)، على حين أن المصطلح (Encart) يناسبه (الانزياح) وهي كلمة فرنسية غير موجودة في الإنجليزية<sup>(3)</sup>.

وقد شاع استخدام كلمة (الانزياح) ترجمة لمصطلح (Encart) للأسباب الآتية<sup>(4)</sup>:

- 1- تعد كلمة (الانزياح) ترجمة دقيقة وموقفة للمصطلح الفرنسي (Encart) كما سبق بيانه.
- ب- وقد يكون جرس اللفظ له علاقة بدلالته، فان تشكيل (الانزياح) الصوتي وما فيه من مد، من شأنه أن يمنح اللفظ بعداً إيحاءياً يتناسب مع ما يعنيه في أصل جذره اللغوي من (التباعد والذهاب)، على الرغم أن (الانحراف) و(العدول) يتضمن كل منهما مداء، بيد أنه لا يتلائم مع ما تعنيه الكلمة من معنى، ثم ان الفعل منهما يقتصر الى ذلك المد الذي ينطوي عليه (الانزياح).

(1) من هؤلاء: ابراهيم الخليل في ترجمته كتاب: نظرية النهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، لمجموعة: ص:55، وكمال أبو ديب في بحثه: لغة الغياب في قصيدة الحدادة: 81-86، ومحمد الولي ومحمد العمري، في ترجمتهما كتاب، جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: في أكثر صفحاته، وفريد الزاهي مترجم كتاب: جوليا كريستفا: علم النص: 23، 25-26، 30، 35، 51-52، ومند العياشي في ترجمته كتاب بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية: ص:53، 55، 92، وفي كتابه: مقالات في الأسلوبية: 15، 47-48، 79-82، 88، 98، 142، 213... ونقاد آخرون.

(2) وقد انقرد حسن ناظم في ترجمة (deviation) ب(الانزياح) في حين جعل (الانحراف) ترجمة ل(departure)، ينظر: مفاهيم الشعرية: 117-118. في حين أن كل من مجدي وهبة وكامل المهندس يترجمان مصطلح (deviation) إلى (الشذوذ)، ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1990: 209. وهذا محمد علي الخولي يترجم المصطلح السابق إلى (الشذوذ)، ينظر: معجم علم اللغة النظري: 72. ووضع رمزي روحى البليكي ترجمين للمصطلح (deviation)، وهما: (الانحراف والشذوذ)، ينظر: معجم المصطلحات اللغوية، رمزي روحى البليكي: 146. وأما فهد حكام فنجعل (الانحراف والعدول) ترجمة ل(deviation)، ينظر: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، جان لوي كاهانس، تر: فهد حكام: 108، 113.

(3) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 56.

(4) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

ج- ان (الانزياح) فعل مطاوع يتطوي ضمنا على فعل آخر وراه جعل الشاعر أو الكاتب ينزاح، فهو اذن يستدعي مجنا عن سبب لهذا الانزياح، واذا كان الامر موجودا في (الانحراف) فليس موجودا في (العدول).

د- يمتاز (الانزياح) بان دلالة منحصرة تقريبا في معنى فني، في حين أن لفظي (الانحراف)<sup>(1)</sup> و(العدول) يرد في كتب بلاغية وتقديية في معان كثيرة ليست بتقديية ولا اسلوبية، حيث أن معظم المصطلحات الأخرى تحمل طابعا أخلاقيا وسلطويا مما يجعلها تبعد عن طبيعة الحقل الأدبي النقدي، وتبقى صالحة فقط لممارسة السلطة الأخلاقية - الاجتماعية<sup>(2)</sup>.

وإذا صح قول ستيفن هوكنغ: ألمهم ان تطلق اسما جيدا على أحد المفاهيم؛ لأن ذلك يعني ان اهتمام الناس سوف يتركز عليه<sup>(3)</sup> فان صح هذا الكلام فان ترجمة (Encart) ب(الانزياح) هو وحده يمتاز بهذه الميزة.

### 3- العدول:

يعدّ عبدالسلام المسدي أول من لفت الأنظار الى إمكان استخدام هذا المصطلح للمفهوم الأجنبي، وذلك في كتابه (الأسلوبية والأسلوب)<sup>(4)</sup>، وقد استخدمه كل من تمام حسان<sup>(5)</sup> وحادي صمود<sup>(6)</sup> ومصطفى السعدني<sup>(7)</sup> وعبدالله صوله<sup>(8)</sup> والطيب البكوش<sup>(9)</sup>، والأزهر الزناد<sup>(10)</sup>.

(1) فالانزياح لا يجعل ما يجعله (الانحراف) من بعد اخلاقي سيء فيجعل المرء غير مطمئن لسماحه.

(2) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل: 63-64.

(3) العبقري والكون: هوكنغ وجون بوزلو، تر: ابراهيم فهمي، كتاب الملال القاعري العدد 498 ص 84. قلا عن: الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية: 57.

(4) ينظر: الاسلوبية الاسلوب: 162-163. ولكنه مع ذلك فضل استخدام (الانزياح) في الكتاب المذكور، ولكنه ما بليت أن يستخدمه في كتابه (النقد والحداثة) ص 11، 48-50.

(5) ينظر: التفصيل، تمام حسان: 135-146. والبيان من روائع القرآن: تمام حسان: 345-393. وينظر: اللغة والنقد الأدبي: تمام حسان (بحث): 118، وكذا: اللغة العربية والحداثة: تمام حسان (بحث): 131، 132، 139.

(6) المناهج اللغوي في دراسة الظاهرة الأدبية: حادي صمود (بحث): ملحق اللسانيات ستونس، 1979، ثم طبعه في كتابه: في النظرية الادب عند العرب، النادي الأدبي بجدة، 1990: ص 206-207. وينظر: التفكير البلاغي عند العرب: حادي صمود: 52، 103، 117، 264، 290، 329، 331، 350، 396، 403، 406، 617. وينظر: الوجه واللقا في تلازم التراث والحداثة، حادي صمود: ص 30، 119، 147، 148-150.

(7) ينظر: العدول: اسلوب تراثي في نقد الشعر: مصطفى السعدني: 91.

(8) ينظر: دراسات في الشعرية، الشابي نموذجاً، مجموعة، 336، 485-386.

(9) ينظر: مفتاح الألفية: جودج موان، تر: الطيب البكوش 143.

(10) ينظر: دروس في البلاغة، الأزهر الزناد: 21، 32، 41، 54، 61، 69.

## أنواع الانزياح ومستوياته:

إن للانزياح مفهومًا واسعًا يشمل مستويات مختلفة، فهو ليس مجرد انتهاك متعمد لسنن اللغة العادية<sup>(1)</sup>، أو خرقًا لقوانين اللغة بواسطة الصور البلاغية، أي مجرد انتهاك للمضوابط فحسب<sup>(2)</sup>، وهو ليس مجرد عنف منظم يقترف ضد الخطاب العادي<sup>(3)</sup>، بل إن الانزياح هو كل ذلك، وهو الخروج من الفضاء الممكن إلى فضاء المستحيل والمتنع الحدوث نحو التخيل الممكن أو غير الممكن<sup>(4)</sup>، إن تعدد مستويات النص الأدبي يؤدي إلى إحداث انزياحات متعددة وفي مستويات مختلفة إذ يمكن إجمالها في:

1- الانزياح التركيبي

2- الانزياح الدلالي

3- الانزياح الصوتي (الإيقاعي)

### 1- الانزياح التركيبي:

يتم فيه خرق القوانين المعيارية للنحو من أجل تحقيق سمات شعرية جديدة<sup>(5)</sup>، يقول آراغون: لا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة، وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب<sup>(6)</sup>.

### 2- الانزياح الدلالي:

إن هذا المستوى ليس بأقل أهمية من المستويات الأخرى، إذ يحاول المبدع من خلاله تشفير النص عن طريق البلاغة، ويرى كوهن أن الدلالة لمجموع التأليفات المتحققة لكلمة ما<sup>(7)</sup>.

(1) الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريعية: د. عبدالله الخطاني: 23.

(2) ينظر: من النقد المعيارى إلى التحليل اللساني: الشعرية النبوية نموذجًا: خالد سليكي: 412.

(3) الخطيئة والتكفير: 23.

(4) ينظر: الانزياح الصوتي الشعري: د. تامر سلام، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الرابعة، ع 13، يونيو (حزيران) 1996: ص 36.

(5) ينظر: شعرية الانزياح: 183.

(6) بنية اللغة الشعرية: 176.

(7) المصدر نفسه: 106.

### 3- الانزياح الصوتي:

ففي الوقت الذي تُسمى فيه اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيمي، يجتهد الشاعر في إشاعة التجانس الصوتي، وتقويته، فيعمل بذلك على عرقلة هذا الاختلاف في اللغة الفونيمية ولا يقبل التشابه، والقافية والجناس في الخطاب الشعري يتمثل عاقلاً يجتهد الكاتب في تلافيه بصورة طبيعية، أما الخطاب الشعري فهو على النقيض من ذلك يبحث عنها<sup>(1)</sup> وهذه العملية هي التي تحقق الانزياح في المستوى الصوتي.

ومن الدارسين من يقسم الانزياحات على قسمين رئيسين حيث تنطوي فيهما كل أشكال

الانزياح:

#### أولاً: الانزياح الاستبدالي:

ويقصد به إعطاء دلالة مجازية للفظ، وتمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، حيث يتم فيها استبدال المعنى الحرفي للمعجمي للكلمة بالمعنى المجازي الإيحائي، فيتم التحول من المدلول الأول إلى المدلول الثاني، أي من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي<sup>(2)</sup>، حيث يتم فيها خرق قوانين اللغة وفي الوقت نفسه تمثل الدور الإيحائي، حيث يقوم فيه المتلقي بإعادة الملائمة والمعقولة للخطاب الشعري<sup>(3)</sup>.

#### ثانياً: الانزياح السياقي:

إن هذا النوع من الانزياح يتكون من:

- 1- الانزياح على المستوى الصوتي والذي يشمل: الإيقاع (الداخلي والخارجي)، والجناس، والتكرار، والتوازي.. الخ.
- 2- الانزياح على المستوى التركيبي ويشمل:
  - 1- الأسناد التنافري عن طريق تحطيم العلاقة بين الدال والمدلول. ومن ثم خلق علاقات جديدة متلائمة بين المدلول الأول والمدلول الثاني.

(1) شعرة الخطاب الأدبي: 4.

(2) بنية اللغة الشعرية: 105.

(3) ينظر: شعرة الانزياح: 31.

ب- أحداث أي تغيير في نظام (تركيب) الجملة كالتقديم والتأخير والحذف.

ونلاحظ أن مستوى الانزياح السياقي يمثل الدور السالب للشعر الذي يستلزم الدور الموجب أي الاستعارة<sup>(1)</sup> والتي تعتبر مكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور... حيث تهدف الصور كلها إلى استثارة العملية الاستعارية<sup>(2)</sup>، ويقوم كوهن باستبعاد ما سماه بصور الاستعمال<sup>(3)</sup> من دائرة الانزياح، وذلك لكثرة استعمالها وتكرارها فأصبحت شائعة ومألوفة لدى الناس، لأن الانزياح يشترط فيه الغرابة والمفاجئة والتي نفضز إليه تلك الصور المبتذلة.

إن استناد كوهن إلى التمييز السوسيري بين اللغة (Langue) بوصفها الإنتاج الاجتماعي وبين الكلام (parole) بوصفه الانجاز الفردي، ساعده في التمييز بين (المستوى السياقي) والذي يتعلق بـ (مستوى الكلام) عن طريق خرق قوانين الكلام، وبين (المستوى الاستبدالي) والذي يتعلق بـ (مستوى اللغة)، عن طريق خرق قوانين اللغة، والتي عجزت البلاغة القديمة عن التمييز بينهما، لأن البلاغة القديمة أطلقت اسم صورة الانزياح السياقي في حالة، وعلى الانزياح الاستبدالي في حالة أخرى، فوضعت لذلك في مستوى واحد، لحظتين مختلفتين ومتكاملتين في نفس الصورة<sup>(4)</sup>.

### الانزياح والمعيار

توصلنا إلى القول بأن الانزياح هو الخروج المتعمد على الأصول اللغوية، وإعادة بنائها بصورة جديدة، من أجل استكشاف عوالم جديدة مليئة بالمتعة والغرابة والمفاجئة، وإن هذه العملية لا بد لها من نقطة صفر<sup>(5)</sup> يخرج المبدع منها محررا من القيود الصارمة للبنية اللغوية، وإن هذه النقطة يمكن أن تكون معيارا نقيس به درجة الانزياح.

وإن تحديد معيار للانزياح ليس بالأمر السهل، ولعل الصعوبة تكمن في أن مفهوم الانزياح مفهوم معقد ومتغير... [وأنه] مفهوم فرار، وكائن ذو عقل لا نستطيع أن نجد له في الواقع أي

(1) شعرية الانزياح: 31.

(2) بنية اللغة الشعرية: 110-111.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 43-46.

(4) بنية اللغة الشعرية: 11-112. وينظر: مفاهيم الشعرية: 119.

(5) الكتابة في درجة الصفر: رولان بارت، تز: تعميم الجسمي، ط وزارة الثقافة دمشق، 1970: 86.

تصور دقيق<sup>(1)</sup> ومن ناحية أخرى أن الفن قائم على معيار نفسي، وليس كالعلوم التي تعتمد على معايير المنطقية<sup>(2)</sup>، لذلك من الطبيعي تتعدد المعايير وأن لا يخضع لمعيار واحد، وفي ذلك النطاق قد ذكر د. أحمد محمد ويس مجموعة من المعايير التي يمكن إجمالها في النقاط الآتية<sup>(3)</sup>:

## 1- الاستعمال الشائع واللغة الجارية:

إن اللغة المعيارية تفتقر إلى ما تمتاز به اللغة الفنية من سمات، ومن ثم يمكن جعلها قاعدة يقاس عليها الانزياح، وقد استخدم هذا المعيار كل من شكولوفسكي وسيبترز، بيد أن هذا المعيار لم تسلم من بعض التمحيص والانتقادات التي تتمثل في صعوبة تحديد النمط العادي في التعبير، فإذا كان النمط العادي إنما يحدده الاستعمال، فإن مفهوم الاستعمال نسبي ولا يمكن الدارس من مقياس موضوعي صحيح<sup>(4)</sup>، ومن ناحية أخرى أن اللغة في تطور مستمر عبر العصور، وإن اعتماد اللغة العادية في عصر ما معياراً للانزياح قد يؤدي إلى اعتبار الانزياح أمراً آتياً مرتبطاً بعصر محدد، فيقلل من قيمة الانزياح، لأن الأصل يقاوم سطوة الزمن أطول وقت ممكن<sup>(5)</sup>.

## 2- النثر العلمي:

يعتقد (كوهن) بأن الشعر نقيض للنثر، لذلك فقد صح عنه جعل النثر<sup>(6)</sup> - ونثر العلماء على نحو خاص - معياراً لانزياح الشعر، كما أن الشيء بضدها تمايز، وقصد كوهن النثر العلمي الذي على درجة أقل من الأدبية (الأغراض الجمالية)، لذلك شبه الأسلوب ب(خط مستقيم يمثل طرفاه قطبين: قطب نثري وخال من الانزياح؛ وقطب آخر شعري فيه يصل الانزياح إلى أقصى درجة<sup>(7)</sup>).

(1) النقد الأدبي والعلوم الإنسانية: جان لوي كاياناس: 109.

(2) ينظر: للشمس والمعتاد: دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق: خلدون شمعة: 18.

(3) هذه المعايير ذكرها د. محمد ويس في كتابه الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 146.

(4) الأسلوبية والأسلوب: المسدي: 104.

(5) ينظر: نحو معيار للانزياح: أحمد محمد ويس، (بحث): 3، مع قليل من التغيير.

(6) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 49، 92، 187.

(7) ينظر: المصدر نفسه: 24-24.

ثم بين كوهن أن طبيعة الاختلاف بين الثر والشعر كغوية، أي شكلية لا تكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيدولوجية، بل في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى<sup>(1)</sup>.

ونرى بأن هذا المعيار لا تخلو من مبالغة، لأن الشعر لا بد أن يتوفر فيه عناصر خلفية لكي تقترب من الثر، وذلك لنفاذي الاغلاق التام وبها تتضح الانزياح، فضلا عن كون بعض النصوص الثرية أكثر فنية من الشعر نفسه، لذلك يعد الثر معيارا خارجيا لا تخلو من النقص.

### 3- السياق:

وهو يمتاز عن سابقه بأنه معيار داخلي، حيث أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق، وأن

السياق أربعة أنواع:

- السياق اللغوي

- السياق العاطفي

- سياق الموقف

- السياق الثقافي

وسمى ريفاتير لجعل (السياق اللغوي) - وهو أجدرها أن يكون معيارا - المعيار الأمثل للانزياح، وكان ذلك في مقال له بعنوان (معايير لتحليل الاسلوب)<sup>(2)</sup>، لأن السياق الموقف الخارجي لا يكون واضحا ضمن النص، إذ هو ينتهي فور الانتهاء من النص تقريبا، في حين يضل السياق اللغوي حاضرا في النص أبدا، لأنه هو النص، ومن ثم أن لكل نص فردية وسياقه الخاص به.

### 4- القارئ العمدة:

وهو عند ريفاتير القارئ المقبول بالبداية الذي يتلقي تأثير النص<sup>(3)</sup>، ويكمن هذا المعيار في اعتماد الباحث الاسلوبي على نفر من القراء ممن لهم الدرية في قراءة هذا الجنس الأدبي، وبعدها

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 191.

(2) ينظر: اللغة والأبداع: 91.

(3) علم اللغة والدراسات الادبية: برتد شيلتر: 92.

يقوم الباحث يأخذ أحكامهم التي لا تكون على درجة واحدة كمؤشرات ينطلق منه ويها إلى دراسة موضوعية، وتكمن المشكلة في صعوبة تحويل تلك المؤشرات إلى أحكام موضوعية، وخاصة أنها صدرت من أذواق متباينة فتؤدي إلى أحكام متباينة، ويرى ريفاتير سهولة حل هذه المشكلة عن طريق التخلي عن محتوى حكم القيمة، والاكتفاء بما يدل عليه كمجرد إشارة إلى وجود شيء لافت للنظر، فيرفع له الشعار المعروف لا دخان من دون نار<sup>(1)</sup>.

ويشير ريفاتير<sup>(2)</sup> إلى نوعين من الخطأ<sup>(3)</sup>:

1- خطأ الأضافة: وذلك باعتبار عناصر عادية في عصرها، ذات ميزة أسلوبية لم تكن لها، وذلك بسبب اختفائها من النظام اللغوي الذي يستخدمه القاريء وأثارها لانتباهه كأنها عناصر غير عادية

ب- خطأ الحذف: وهو عكس الأول، إذ أنه يتعلق بعناصر أسلوبية مستحدثة ذات مزية في النص الأدبي ولكنها استوعبت مع الزمن في المراحل اللغوية المتتالية، وأصبحت تشبه الوحدات العادية التي لا مزية لها في حالة تالية في تطور اللغة، وفقدت بهذا قدرتها على إثارة انتباه القاريء ومن ثم تأثيرها فيه.

## 5- الذوق:

وهو قدرة للإنسان تحفزه على التفاعل، مع القيم الجمالية في الأشياء أو في الأعمال الفنية، وهو معيار عام ذو مكانة جوهرية في النقد الأدبي، وعرفه الكلاسيكيون، لكنهم خدوا منه عندما ربطوه بالتواعد، في حين أسرف الرومانسيون في الاعتماد عليه<sup>(4)</sup>، والذوقحظي عند معظم النقاد فيما بعد بالاحترام فهو عندهم معيار للنقد وهدف في الوقت نفسه: معيار مرن وفي هذا تكمن مزيته وخطورته معا، وهدف، لأن وظيفة الناقد غير وظيفة المحكم في المسابقات الأدبية، فالناقد كاتب

(1) علم الأسلوب: صلاح فضل: 161.

(2) تجلج الإشارة هنا إلى أن معيار الاعتماد على القاريء العمدة، في دراسة الأدب يعود في الأصل إلى تجارب سابقة لكل من (ريشاردز): في كتابه: النقد العلمي، وكذا تناوله من قبل كل من: نورمان هولان وولكنجتون) ينظر دائرة الإبداع: شكري محمد عياد: 44، 156، 160.

(3) ينظر: علم الأسلوب: 161.

(4) ينظر: دائرة الإبداع: 29.



يتجه الى الجمهور، ومهمته هي أن يساعد هذا الجمهور على تذوق الاعمال الادبية أو أن يرثي ذوقه<sup>(1)</sup>.

فالذوق معيار بين الفن والعلم، وينبغي ان لا يلتبس بالميل الفردي أو الوقفي، بل هو تقيضه<sup>(2)</sup>، ويشترط فيه الدربة والخبرة، فلا تكفي النظرة، وأكد جان كوهن على التميز بين تذوق النص وبين معرفته فقال: أن تذوق النص غير معرفته، ومعرفته غير تذوقه<sup>(3)</sup>، إذن فهو يتحدث عن ذوق فطري غير مصقول بالثقافة.

## 6- نظرية الإعلام:

نظرية ظهرت في الخمسينيات القرن العشرين، وترى أن نسبة الاعلام تقل بمقدار ما تزيد نسبة التوقع، فإن كانت نسبة التوقع لوحدة من وحدات الرسالة عالية، فإن قيمتها تقترب من درجة الصفر، فتدخل في دائرة الحشو، والعكس صحيح أيضاً، فأنت تزيد في اخبار بلاغ من البلاغات كلما كانت الوحدة المتقاة لبعض الوحدات الأخرى ضعيفة التوقع<sup>(4)</sup>.

إذن هناك علاقة عكسية بين نسبة التوقع وبين نسبة المفاجأة، فإذا زادت نسبة التوقع قلت نسبة المفاجأة فالانتباه<sup>(5)</sup>، ومن ثم الانزياح، لأن الانزياح نتيجة للمفاجأة، لذلك قال ريفاتير بأن الاسلوب خبيث المفاجأة.

ونلاحظ ان الحشو تقيض للانحراف لأنه لا يؤدي الى لفت النظر، ويمكن أن تقارن بين (الاعلام والحشو) وبين (الأمامية والخلفية) لوكاروفسكي، حيث أن كلام هذا الأخير أنسب مع القول الشعري لأن القول الشعري يتضمن الشعري المنحرف (الأمامية) الذي يظهر من خلال سياق غير منحرف (الخلفية)، ولكن وجوده ضروري لأنه يقوم بوظيفة تقوية للانحراف.

(1) دائرة الإبداع: 32.

(2) المصدر نفسه: 38.

(3) بنية اللغة الشعرية: 25.

(4) مقابح الالسنية: جورج مونان: 135-136.

(5) اللغة والإبداع: 80-81.

## 7- العلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية:

وهو المعيار الذي نقت ياكبسون الانظار اليه، فالعلاقات الرأسية: معيار خارجي تستدعي كلمات ليست حاضرة داخل النص، وإنما هي في حالة غياب (in absentis)<sup>(1)</sup>، أي عن طريق تداعي المعاني بين الكلمة داخل النص، وبين قريباتها في الاشتقاق أو في الحقل الدلالي خارج النص، كالعلاقة بين (عالم وعلامة ومتعلم وعلم وتعليم...) وكذلك بين (عالم وعارف وخبير وفقهه وجهبذ...) وكذا بينها وبين مضاداتها ك(جاهل وأمي وصانع وحر في... الخ)<sup>(2)</sup>.

وتجدر الإشارة بأن هذا النوع من العلاقات لا تظهر قيمته منفردا الا مع النوع الآخر وهو العلاقات الأفقية التي تربط ما بين أجزاء الكلام بعضها ببعض الآخر في السياق الواحد، فهي تخضع لقانون التجاور، وتمتاز العلاقات الأفقية، بأنها علاقات حضورية كاملة في النص، وقد صاغ جاكسون نظريته في الأسلوب على أنه اسقاط للمحور الراسي على المحور الأفقي<sup>(3)</sup>، ولكن المبدع في هذا الاسقاط يحدث انزياحا في قاعدة الاستبدال بحيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف مما يولد الاستعارة، ولكن هذا الانزياح لا يظهر الا من خلال العلاقات الأفقية، وان وافق ان كان في هذه العلاقات الافقية انزياح آخر من كتابة أو مجاز مرسل أو تشبيه مثلا، فقد صار لدينا في الجملة الواحدة انزياحان من شأنهما أن يتقلا الكلام من حيز نقعي محدود ليدخله في رحاب غير محدود من التأثير والجمال<sup>(4)</sup>.

## 8- البنية السطحية والبنية العميقة:

اقترح ثورن<sup>(5)</sup> هذا المعيار في تعيين الانزياحات، وأن هاتين البنيتين هما من مقولات تشومسكي اللغوية، حيث يرى أن: معظم الجمل لها بنيتان: بنية سطحية أو ظاهرة وأخرى تحتية أو عميقة، وللتمييز بين هاتين البنيتين قيمة من حيث المعنى تظهر عند المقارنة بين الجملتين:

- (1) ينظر: فصول في علم اللغة العام: تراحد نعيم الكراعين: 214.
- (2) ينظر: اللغة والابداع: 42.
- (3) ينظر: الأسلوبية والأسلوب: عبدالسلام المسدي: 140.
- (4) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 146-147.
- (5) وهو من أتباع تشومسكي.

عقاب الله تطهير.

و

عقاب المذنب تأديب.

فالبنية الظاهرية واحدة في كليهما (كل واحد منهما محتوي على المبتدأ ومضاف إليه وخبر) ولكن البنية العميقة توضح أن (لفظة الجلالة) في الجملة الأولى هو فاعل العقاب، و(المذنب) في الثانية هو من وقع عليه العقاب. وكذلك تظهر فائدة التفرقة بين البنية الظاهرية والبنية العميقة في فهم بعض التراكيب التي يمكن أن تحمل أكثر من معنى، كما لو قلنا: نُقد العقاد.

أما علاقة الانزياح بالبنيين، فقد رأى كمال أبو ديب أن الشعرية وهي مرادف للانزياح عند كوهن تتجلى في مدى التباعد والتغيير بين البنيين، فكلما ازداد التباعد ازدادت شعرية النص، في حين تخف الشعرية بمقدار ما تزداد نسبة التوافق بينهما<sup>(1)</sup>.

## 9- الإحصاء:

ذهب مجموعة من النقاد أن الإحصاء يمكن أن يكون مقياساً لتعيين الانزياحات، فهذا بيير جيرو يقول: أن الألفاظ ذات التوتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب [بالقياس] إلى التواترات الموضوعية من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب<sup>(2)</sup>، وقد نقل كوهن تعريف جيرو للأسلوب بأنه أنزياح يعرف كمياً بالقياس إلى المعيار<sup>(3)</sup>، في حين يقول كوهن: لن نطلب من الإحصاء أن يعطينا مفاتيح الشعر من عنده، بل يكفي أن يختبر فرضية ظهرت لنا من تأمل بعض الأمثلة المشيرة<sup>(4)</sup>، إذن فهو لا يرى في الإحصاء معياراً للتعيين بل يمكن أن يكون عاملاً مساعداً في بيان درجة الانزياح.

وأن المقياس الكمي نافع في تعيين الانحراف بقدر ما هو نافع في استخلاص قواعد اللغة نفسها، فالشكل اللغوي المفضل، والذي نعده بناءً على ذلك، أكثر قبولاً، وأعلى درجة في الفصاحة، هو الشكل الأكثر استعمالاً<sup>(5)</sup>.

(1) ينظر: في الشعرية: 57.

(2) مفاتيح الألفية: 148

(3) بنية اللغة الشعرية: 16-17.

(4) المصدر نفسه: 18.

(5) اللغة والابداع: 86.

لذلك يمكن من خلال الاحصاء تعيين الانحراف الذي يأتي على شكل تكرار غير عادي لصفة لغوية ما، ربما لا تكون في حال انفرادها مختلفة اختلافا قويا من سبط اللغة المعيارية، ولكن تكرارها بهذه الصورة هو الذي يجعلها ان تكون انحرافاً<sup>(1)</sup>.

وتجدر الإشارة الى أنه يمكن استخدام هذا المقياس لتعيين الانزياحات الصوتية<sup>(2)</sup> في شعر المعلقات، حيث أن الشاعر يقوم بإحداث صوت معين أو مقطع أو كلمة أو عبارة، وهو لا يقوم بذلك الا وراء دافع نفسي نابع من أحاسيس ومشاعر يمكن أن تحدد درجته عن طريق استخدام معيار الاحصاء الكمي لاحصاء تلك الانزياحات، ومن ثم معرفة الانحياز الكامن وراء ذلك الأسلوب الانزياحي.

## وظائف الإنزياح

إن القول بالوظيفة لا يدخل في باب التفعية<sup>(3)</sup>، وإنما الوظيفة ضمن العالم الخاص للشعر والذي هو عالم قائم بذاته، بعيدا عن أية غايات، وقد تعددت وظائف الإنزياح منها:

1- المفاجأة:

ترى المدارس النقدية الحديثة أن المفاجأة هي الوظيفة الأساسية للإنزياح، وذلك من باب الاحتمام بالمتلقي، لأن المتلقي، يشارك المؤلف في تشكيل المعنى وإنتاج النص، ولاشك أن للمفاجأة الدور الكبير في لفت انتباه المتلقي للنص، وقد أكد النقاد على أهميتها منذ القدم، فهذا أرسطو

(1) نحو معيار للإنزياح: 8.

(2) يستخدم هذا المعيار في تعيين الانزياح وذلك عندما يكون مصدر الانزياح هو التكرار، وذلك لمعرفة درجة وليس الانزياح نفسه، لأن معرفة الانزياح عملية مقدمة على احصاء الانزياح، فإن الباحث لا يجسي الانزياح الا بعد أن تعرف عليه ويميزه.

(3) يقول جوتييه: لست ادري من القائل، ولا اعلم أين قيل: إن الأدب والفنون تؤثر في الأخلاق؛ ولها ما كان فلا شك في أنه رجل شديد الغباء (علم الجمال، هينس هويسمان، تر: أميرة حلمي مطر 119). وإن كان هناك غاية وراء الأدب فإن تكون سوى إرادته بالصلة كما يقول بارت (لغة النص، رولان بارت، تر: منظر المياشي: 39)، إذن إن مبدأ الفن للفن هو الشائع بين النقاد وهذا مذهب الشكلانيين أيضا، يقول تودوروف: أن الصفة الوحيدة المشتركة بين كل الصور البلاغية هي قوامها، أي اتجاهها لجلنا نستقبل الخطاب نفسه وليس معناه فقط (نظرية اللغة الأدبية: خوسيه: 185).

فتبين مما سبق أنه لا توجد أية غاية وراء الفن سوى الفن نفسه، لأن للفن عالم مستقل بملكته، ويختلف عما موجود في العالم الحقيقي من معتقدات وغايات وظروف خاصة (مبادئ النقد الأدبي: ريتشاردز: 125).

يقول: ألدعشة هي أول باحث على الفلسفة<sup>(1)</sup>، وقد أدركت معظم الاتجاهات النقدية الحديثة دور عنصر المفاجأة في اغناء النص الأدبي ومن ثم إثارة الجمال لدى المتلقي، لذلك وجدوا في الانزياح مصدرا مؤهلا لإحداث وتحقيق المفاجأة، وذلك عن طريق الجمع بين الأشياء المتنافرة وخلق علاقات جديدة تبحث المفاجأة ولفت الانتباه، لذلك عرف ياكبسون الأسلوب بالانتظار الخائب (defeated expectantly) بأن المفاجأة تستتج من خلال تولد اللامتظر من المنتظر<sup>(2)</sup>، ومن ثم ظهرت نظرية (مقياس التشيع) لريفاتير، والتي تعني أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب عكسيا مع درجة توترها، فكلما تكررت الخاصية نفسها في النص ضعفت مقوماتها الأسلوبية<sup>(3)</sup>، لأن المتلقي أو النص قد وصل إلى درجة من التشيع لتلك الخاصية فلا تكون خاصة أسلوبية باعثة على المفاجأة<sup>(4)</sup>.

وفي عصرنا الحديث نظر إلى الانزياح نظرة متقدمة، تقدم التصور النقدي القائم على أساس اعتبار اللغة الشعرية لغة حرق وانتهاك للسائد والمألوف، ويقدر ما تنزاح اللغة عن الشائع والمعروف تحقق قدرًا من الشعرية في رأي كوهين<sup>(5)</sup>، كما أن رصد ظواهر الانحراف في النص يمكن أن تعين على قراءته قراءة استبطانية جوائية تتعد عن القراءة السطحية والحامشية، وبهذا تكون ظاهرة الانحراف ذات أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدهشة والمفاجأة، ولذلك يصبح حضوره في النص قادراً على جعل لفه مغلفة متوهجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة إلى القارئ من خلال عنصر المفاجأة والغرابة<sup>(6)</sup>.

فإن كانت وظيفة الانزياح هي المفاجأة، وإن المفاجأة سوف تؤدي إلى لفت انتباه المتلقي وجلبه نحو النص وبالتالي الوصول إلى إثارة الجمال في المتلقي، لذلك نرى بأن ريفاتير يعرف

(1) مبادئ الفلسفة، إ.س. رابويرت، 3. وشرح هذا النص جان جويو فقال: إن العلم يبدأ بالدهشة ويتهيأ بالدهشة ومن الدهشة لما ينشأ العلم والفلسفة جميعاً مسائل فلسفة الفن المعاصرة: 125)، ويضيف يرجسون أن الكون إذا كان خالياً من المفاجأة والاختراع والإبداع كان وجود الزمن باطلاً (التطور المبدع: 40).

(2) ينظر: مغالبيح الألسنية: جورج مون: 135.

(3) ينظر: نظرية الأدب: ويلك ووارين: 319.

(4) تصادف جذورا هذه النظرية في التراث النقدي، فهذا عبدالقاهر الجرجاني، أكد على المجازات البليغة والمتكررة لا تدخل في دائرة الشعر بسبب الشيع وكثرة الاستعمال على مدار الزمن فلا تكون مؤثرة بعد ذلك وتدخل في نطاق اللغة العادية. (ينظر: نظرية المجاز عند عبدالقاهر، د. غازي موت: 111).

(5) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 182.

(6) الانحراف مصطلحا نقديا، موسى ربابعة: 146.

الأسلوب: بأنه إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز<sup>(1)</sup>.

## 2- تجديد القواعد اللغوية:

إن الانزياح يؤدي إلى تغيير القواعد وتجديدها ومن ثم إحكامها مجددا، فتكشف من خلالها علاقات لغوية جديدة تصطدم ما تعود عليه الذوق والروتين، وما الانزياح إلا نتيجة لاحتياج الناس في التعبير وذلك حين تُمزاج المعاني في أذهانهم والتجارب في حياتهم، ولا يسعهم ما ادخروه من ألفاظ وما تعلموه من كلمات<sup>(2)</sup>، لأن المبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته، غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، ويعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن، لأنه يطعم إلى تقديم رؤيته وإحساسه بالطريقة التي يراها أكثر تأثيرا<sup>(3)</sup>.

## المفهوم الإجمالي للبحث:

تبيّن مما سبق بأن الانزياح اختراق لقوانين اللغة المألوفة والمخرف عنها بشتى الوسائل، من أجل خلق صور جديدة غير مألوفة، مع إضفاء طابع الغرابة على العمل الأدبي ومفاجأة المتلقي والتأثير فيه، وذلك من خلال تلك اللغة المنحرفة والمنزاحة عن التوقع، فتشحن المتلقي بطاقة انفعالية، وفي الوقت ذاته فإنه يعكس قدرة كبيرة عند المبدع على استخدام اللغة وتغيير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد أساليب وتراكيب جديدة لم تكن دراجة أو شائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة<sup>(4)</sup>، إذن من خلال ظاهرة الانزياح تتحقق الثراء الإبداعي والشاعرية الحققة، وروعة التلقي والتقبل.

ونفهم من هذا أن الانزياح بوصفه أسلوبا جاء ليخدم فكرة الفردية في النص الشعري، بحيث يغدو خطابا مختلفا عما اعتاده الناس من خطابات متعددة، وما دام الخطاب الذي يعمد إلى

(1) نظرية الأدب: ويليك ووارين: 83.

(2) ينظر: دلالة الألفاظ: 130

(3) الانحراف مصطلحا نقديا، موسى رباحة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، 10، 4، 1995، ص: 15.

(4) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

استخدام الانزياح وتوظيفه يحقق نوعاً من الفريدة والتميز فهذا يعني أن الانزياح لم يكن عفويًا، وإنما قصد إليه صاحب الخطاب قصدًا، أي أنه يقوم باستعمال طوعي وواعٍ للغة.... وهو ثانيًا، وفوق كل شيء يستعمل للغة بقصد جمالي ويتناضل من أجل إبداع للجمال بوساطة الكلمات كما يفعل الرسام، بالألوان والموسيقى بالموسيقى<sup>(1)</sup>.

وقد آثرنا في البحث اختيار ورصد الإنزياحات التي لها قيمة فنية وتشكل ظاهرة أسلوبية لدى شعراء المعلقات<sup>(2)</sup>، فتتمزج شعرية النص وتسمو به جمالياً فوق ما هو عادي ومألوف، مع الملاحظة بأنه ليس كل انزياح يتوفر على قيمة أسلوبية، كما أنه ليس كل قيمة أسلوبية يتوقف وجودها على تحقيق الانزياح.

(1) الأسلوب والأسلوبية، كراهام هاف، ترجمة بسام بركة: 16.

(2) المعلقات: كان فيما أثر من أشعار العرب، ونقل إلينا من تراثهم الأدبي الحافل بضع قصائد من مطولات الشعر العربيبلغ عددها السبع أو العشر على قول التبريزي برزت فيها خصائص الشعر الجاهلي يوضح، حتى عدت أفضل ما بلغنا عن الجاهليين من آثار أدبية، وكانت من أدق معني، وأبعده خيالاً، وأبرعه وزنًا، وأصدق تصويراً للحياة، التي كان يعيشها العرب في عصرهم قبل الإسلام، ووقعت كتابها إلى مرتبة أشهر الشعراء في الجزيرة العربية الجاهلية، ولهذا كنهه ولغيره حنعا النقاد والرواة قديماً قمة الشعر العربي، وقد سُميت بالمطولات، وأما تسميتها المشهورة فهي المعلقات، ويعتقد أن أولها، معلقة امرئ القيس، كتبت قرابة العام (545) الميلادي، وآخرها معلقة زهير، قرابة العام (605) الميلادي أي قبل ظهور الدعوة الإسلامية بعشرين سنة، وفي سبب تسميتها بالمعلقات أقوال منها: لأنهم استحسنتها وكتبوها بماء الذهب وحلّقوها على الكعبة، وهذا ما ذهب إليه ابن عبد ربه في العقد الفريد، وابن رشيق وابن خلدون وغيرهم.

الفصل الأول  
الإنزياح في المستوى التركيبي





## المبحث الأول

### الانزياح في أساليب تركيب الكلام

#### الانزياح في المستوى التركيبي:

تخضع العناصر اللسانية في الخطاب المنطوق والمكتوب لسلطة الطبيعة الخطية للغة، التي تسير وفقها القوانين وتعتمد الإجراء التأليفيين العناصر المتتالية، وإن هذا التعاقب أو التوالي التلفظي يطلق عليه: محور التركيب، إذ الخروج عنه يسمى انزياحا تركيبيا<sup>(1)</sup>، فعندما يقوم المبدع بمخرق القوانين المعيارية للتركيب النحوية يُحقّق سمات شعرية جديدة تعجز عنها اللغة في حال تمسكها بالمعايير اللغوية الصارمة، لأن تركيب العبارة الأدبية عامة والشعرية منها على نحو خاص، يختلف عن تركيبها في الكلام العادي أو في النثر العلمي: على حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين أفرادا وتركيبا من كل ميزة أو جمالية... فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن [فيكون التلقفي] في انتظار دائم لتشكيل جديد<sup>(2)</sup>، فيتحقق الانزياح في التركيب من خلال طريقة الربط بين الدوال بعضها ببعض انطلاقا من العبارة الواحدة إلى التركيب والفقرة، ويقدر ما تنزاح اللغة عن الشائع والمألوف تحقق قدرا من الشعرية في رأي كوهن<sup>(3)</sup>، ويكون حضور الانزياح في النص قادرا على جعل لغته لغة متوهجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال المفاجأة والغرابة<sup>(4)</sup>.

وبذلك يعكس الانزياح قدرة المبدع على استخدام اللغة وتضجير طاقاتها وتوسيع دلالاتها وتوليد أساليب وتركيب جديدة لم تكن دارجة أو شائعة في الاستعمال، فالمبدع يشكل اللغة حسبما تقتضي حاجته غير آبه بالحدود والأنظمة والدلالات الوضعية، فهو يعمد إلى الانتقال مما هو ممكن إلى ما هو غير ممكن من خلال استخدامه الخاص للغة<sup>(5)</sup>. وإن الشاعر يختار من الألفاظ ما تمهيش به

(1) الانزياح في عمودي التركيب والاستبدال، البار عبد القادر، مجلة الآداب واللغات - جامعة قاصدي مرباح - ورقلة - الجزائر - العدد التاسع - ماي: 2010م.

(2) الانزياح من منظور الدراسات الأمولية: 120.

(3) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 182.

(4) ينظر: الانزياح مصطلحا نقديا، موسى رابعة: 146.

(5) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

نفسه من الأحاسيس والمشاعر، وموهبة الفنان تبدو في قدرته على تحمير الألفاظ وانتقالها وتركيبها لينقل تجربته في أحسن صورة، وهذا يتطلب منه إلماماً باللغة وقواعدها وخواص استخدامها وتعدد طرائقها وأساليبها<sup>(1)</sup>، وعلى أساس هذا الاختيار يتوقف جزء كبير من إبداع الشاعر وتفوقه لأن طريق الدلالة في الشعر إنما تبدأ من الكلمات<sup>(2)</sup>.

ومن خلال رصد الإنزياحات الأسلوبية ضمن مستوى التركيب في شعر المعلقات، كشف البحث عن مجموعة من الإنزياحات التي خالفت الرتب المحفوظة من قواعد اللغة، إذ طبعت أسلوب شعرائها، حتى ميزتهم من غيرهم من الشعراء وهي تتمثل في:

### الإنزياح في أساليب تركيب الكلام:

إن العدول التركيبي، بعد خروجاً عن النظام النحوي المألوف وخرقاً لأصوله، لأن شعرية النص تنشأ من خلال كسر النمط الشائع من التركيب، لتوغل في الاتساع، فتألف تراكيب جديدة-متزاحة- لتشكّل عالماً لا تقع على مرجعه الذي نقل النص عنه، فيتجلى أمامك كياناً مفرداً يدهشك بتجليه وبما توحى به عناصره في النص، ويتكون من:

أولاً: التقديم والتأخير.

ثانياً: الحذف.

ثالثاً: الفصل والوصل.

رابعاً: الفصل بين المتلازمين.

(1) ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع: 62.

(2) ينظر: التطور الدلالي بين لغة الشعر الجاملي ولغة القرآن الكريم - دراسة دلالية مقارنة، عودة خليل أبو عودة: 69.

## أولاً: التقليم والتأخير

إن عنصر التقديم والتأخير يمثل عاملاً مهماً في إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، مما يجعله أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب؛ بغية الوصول إلى الدلالة بل الدلالات الكامنة وراء هذا الاختلاف أو الانتهاك والشذوذة بلغة كوهين<sup>(1)</sup>.

وإن الإنزياح التركيبي لا يكرس قوانين اللغة المبارية ليبعث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتناقه بما يعد استثناء أو نادراً فيه<sup>(2)</sup> وهي ظاهرة أسلوبية تلد تراكيب جديدة ومغايرة للتركيب الأول، محققاً بذلك مستوى دلاليًا جديدًا، لأن أهمية المعنى تكمن في أهمية موقع الكلمة في التركيب، إذ إن تحريك الكلمة أفقياً إلى الأمام أو إلى الخلف يساعد في الخروج باللغة من طابعها الطبيعي إلى طابعها الإبداعى<sup>(3)</sup>.

وهنا تصادف مشكلة اللفظ والمعنى التي كانت على الدوام محور خلاف واختلافات<sup>(4)</sup>، وبخلاصة هذه المسألة، إن اللفظ في ذاته لا يوصف بالحسن ولا بالقبح، وإنما يعرض له ذلك

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 15.

(2) ينظر: فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل تقي، سامح الرواشدة: 53-54.

(3) ينظر: البحث الدلالي في كتاب سيره، دكتور جبار الله حسين: 298.

(4) فقد تناول النقاد والبلاغيون أثر اللفظة وتحتها وأولوها عنابة خاصة في الخطاب الشعري، فالشاعر عندهم شاعر بكلماته لا بمعانيه، لذلك نرى أن الجاحظ (ت 255هـ) يقدم الألفاظ على المعاني في قوله: والمعاني مطروحة في الطريق يرفها المعجمي والعربي، والبدوي والقروي، (والمفني)، [...] فلما الشعر صناعة، وضرب من التسبيح، وجنس من التصوير (الحويان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: 3/ 131-132)؛ ولأنك أن الصنعة والنسج لا تتم إلا بالألفاظ لأن المعاني قائمة في صدور الناس، وهي مشورة عبقية، وعجوبة مكتوبة، وإنما يجي تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها (ينظر: البيان والتبيين: 1/ 75).

وأشار ابن طباطبا (ت 322هـ) إلى قيمة الألفاظ والثراء في تحسين المعنى وإظهاره بأروع صورة، فقال: إن الألفاظ كالعرض للجارية الحسنة التي تزداد حسناً في بعض المفاخر دون بعض<sup>(5)</sup> (عبار الشعر، ابن طباطبا العلوي: 8)، وهو في رأيه هذا يبدو متابعاً للجاحظ. وفي موضع آخر يصف الشاعر بأنه كالشئخ الحلاق الذي يفرق وشبه بأحسن التوفيق (عبار الشعر، ابن طباطبا العلوي: 5)، ولا يكرن النسج إلا بالألفاظ فكان العرب إنما تحلّي القفاظها وتدبجها وتشبهها، وتزخر فيها، عنابة بالمعاني التي ورامها، وتوصلها بها إلى إدراك مطالبها (الخصائص: 1/ 220). فلماذا كانت الألفاظ سيئاً وسلباً إلى تحصيل المطلوب عرف بذلك أن الألفاظ خدم للمعاني (ينظر: الخصائص: 1/ 220). والشريف الرضي يؤيد هذا بقوله إن الألفاظ خدم للمعاني لأنها تعمل على تحسين معارضها وتنميق مطالبها (تلخيص البيان في جملات الفران، الشريف الرضي، تح: محمد عبد النبي حسن: 244، وقد يكون الرضي متأكراً في هذا بيان جني=

بأنسجامة مع ما حوله من الألفاظ، ووقوعه في تضاعيف النظم والتركيب<sup>(1)</sup>، لذلك إن الإبداع في النص إنما يتجلى في حسن التأليف والصياغة<sup>(2)</sup>.

وبذلك إن التقديم والتأخير أنزياح عن القاعدة الخاصة بترتيب الكلم، ليكسب الشاعر القدرة على التعبير الدقيق المعبر، وعلى التصوير المؤثر والإبداع المتميز<sup>(3)</sup> حيث تقوم على أساس انتهاك نظام الرتبة في اللغة أو كما يقول كوهن على أساس الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب

---

- (ت392هـ). فهر استاذ، وهذا رأي عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) أيضاً. (ينظر: دلائل الإعجاز: 96)، وقد أشار ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) إلى أن أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى لأن اللفظ أغنى من المعنى، ثمناً وأظم قيمة، وأمر طلباً (ينظر: الخصائص: 1/ 220).

إذ النص الأدبي إنما يتجلى في الكلمات التي من خلالها ينقل المعنى إلى المثقفي. يقول الشاعر (ملازمي): إننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات (بنيّة اللغة الشعرية: 41)، ويقول ابن خلدون (ت808هـ) في مقدته: أعلم أن صناعة الكلام نطقاً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها وهي أصل فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ... [وأما المعاني فهي في الضمائر وأيضاً فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى فلا يحتاج إلى صناعة. وتأليف الكلام للعبارة عنها هو الاحتياج للصناعة] (مقدمة ابن خلدون، العلامة ابن خلدون: 577).

إن هذا الاهتمام بالألفاظ لا يعني إهمال المعنى، فالاهتمام باللفظ هو اهتمام بالمعنى في الوقت نفسه، لأن اللفظ الحسن يظهر المعنى بأجل صورة، ولا يبيح الفصل بينهما فأحدهما، وإن هذا التشديد على قيمة الألفاظ لا يعني إهمال المعنى لأن العمل الأدبي لا يقوم إلا بهما معاً، بالمعنى والمعنى أو بالدلالة والمداول بحسب تمييز سورسبر (ينظر: بنيّة اللغة الشعرية: 27). فالاهتمام باللفظ هو اهتمام بالمعنى في الوقت نفسه لأن اللفظ الحسن يظهر المعنى بأروع صورة، وليس هناك فصل بين اللفظ والمعنى، وقد نبه إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم بقوله: وهل تجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملامة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ وهل قالوا: لفظة متكنة ومقبولة، وفي خلافه: لفظة وثائية، ومستكرهة، إلا وفرضهم أن يبرأوا بالمتكّن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معانها، وبالمتكّن والنثير عن سوء التلازم لـ [دلائل الإعجاز: 88، وينظر: البيان والتميين: 1/ 66-67]. والمقصود باللامه هنا النظم، وهو تمليق الألفاظ بعضها ببعض، ويكون هذا التحليق على وفق مقتضيات قواعد النحو، وقد أشار عبد القاهر إلى معنى النظم في قوله: وأعلم أن ليس النظم، إلا أن تسمع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف متاعجه التي نهجت، فلا تزيع عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها [دلائل الإعجاز: 117].

(1) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب - من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري: 137.

(2) ينظر: العملة في بحاسن الشعر وآدابه ونقده: 1/ 121، والأسس النفسية لأساليب البلاغة المريّة، عميد عبد الحميد ناجي: 71.

(3) ينظر: في المصطلح النقدي: 167.

الكلمات<sup>(1)</sup> بحيث يعمد المبدع إلى تحريك الكلمات عن أماكنها الأصلية إلى أماكن أخرى جديدة فيقدم ما حقه التأخير كالخبير أو المفعول به ويؤخر ما استحق التقديم كالمبتدأ أو الفعل ويكون ذلك لغرض فني أو جمالي يود تحقيقه. وهذه الظاهرة تمنح المبدع الحرية كي ينسق وينظم الدوال داخل الجملة وفق ما يهوى تحقيقاً للتأثير الذي يريد تحقيقه، ويتأتى له ذلك من خلال اعتماده بالرتب غير المحفوظة للكلام التي تفسح المجال أمامه للتصرف في بعض مواقع الكلمات تقدماً أو تأخيراً. ويعد التقديم والتأخير من أبرز الإمكانات اللغوية انكأ عليها عمد مطر في صياغة عبارته الشعرية محاولاً الإفادة من طاقاتها التأثيرية والإيجائية في هذا المجال، فكثيراً ما نجد يقدم الخبر على المبتدأ والفاعل على الفعل والنظرف وشبه الجملة على عامليهما وخبر كان أو إن على اسمها. وفي هذا الجزء من البحث سنقوم باقتطاف بعض النماذج للتمثيل على ذلك.

وتتميز اللغة العربية بأن الجملة فيها لا تخضع لقواعد صارمة في ترتيب أجزائها، بل يملك المتكلمون بها الحرية في صوغ الجمل، وتقديم أو تأخير ما يشاءون من عناصرها؛ لدوافع نفسية أو مجازات لظروف القول وملابسته، ويحدث هذا الأمر ولاسيما في الشعر؛ لأن الشاعر لا يهدف من جلته إلى نقل الأخبار فحسب، وإنما يتنغي منها التأثير في السامع، فيوسعون طرائق التعبير من خلال تقديم ما حقه التأخير<sup>(2)</sup>، وإن هذا الباب قد طرقت من قبل اللغويين والبلاغيين والنقاد القدماء حيث أول ما ظهرت عند سيبويه الذي حاول تلمس السر من وراء هذا الفن فقال: كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعاً يهمانهم ويعتبانهم<sup>(3)</sup> وقد سماه ابن جني بـ"الشجاعة العربية"<sup>(4)</sup> لكنه لئ لم يلتفت إلى شيء من جمالياته، لأنه درسه في طابع نحوي صرف. وقد تناوله عبد القاهر الجرجاني حيث قال: "ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب إن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان"<sup>(5)</sup>، في حين نرى بعض النقاد القداما يرفضون فن التقديم والتأخير فهذا ابن طباطبا الذي يرى فيه غشاة يجب الاحتراز من مثلها<sup>(6)</sup>.

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 10.

(2) الجملة العربية في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة: 168-170.

(3) الكتاب: 34/1.

(4) الخصائص: 382/2.

(5) دلائل الامجاز: عبد القاهر الجرجاني: 83.

(6) ينظر: عبار الشعر: 67.

ويرى التحويين أن التعظيم والتأخير من باب الانساع والخروج من أصل الكلام لدواع عدة؛ كالأهمية والاحتمام، والتعظيم والتحويل، أو لمراعاة المعنى، فيكون التقديم ضرباً من التوسع في الكلام<sup>(1)</sup>، أما من حيث النقد الغربي فقد أثار هذا المفهوم (كوهن) وسماه ب(الانزياح التحوي)<sup>(2)</sup>، أو (القلب)، ودرس هذا النوع من خلال (النعته) وميز بين أربع حالات لموقع النعت في اللغة الفرنسية:

- أ- الصفات المستعملة عادة بعد الموصوف: (صفات العلاقة واللون... الخ) إذ يقال: الانتخابات البلدية، ولا يقال: البلدية الانتخابات. ويقال: الكلب الأسود، ولا يقال: الأسود الكلب.
- ب- الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف، وهي قليلة، مثل: جميل، كبير، طويل... الخ.. يقال: un tableau bean ولا يقال: un bean tableau.
- ت- الصفات المستعملة عادة قبل الموصوف وبعده، مع الاحتفاظ بنفس القيمة، مثل: un accident terrible, un terrible accident
- ث- الصفات المستعملة قبل الموصوف وبعده بقيمتين: un enfant, un sale gosse<sup>(3)</sup>.

إن الفرنسية تستعمل الصفة بعد الموصوف، وهذا الاستخدام لمجده في النثر العلمي، فقام بإحداث مقارنة إحصائية بين نصوص من النثر العلمي لثلاث علماء، وبين نصوص شعرية لثلاث شعراء، فلاحظ أن النعوت التي تأتي قبل موصوفها في النثر العلمي لا تتجاوز (2/%) في حين تفاوتت نسبة النعوت المقلوقة بين مجموعات الشعراء الثلاث، فهي عند الكلاسيكيين تصل إلى (54/%) وعند الرومانسيين (33/%)، وعند المحدثين (34/%) وهي في مجموعها تشير إلى امتياز للشعر من النثر<sup>(4)</sup>، ويرى كوهن أنه ليس كل نعت مقلوب انزياحاً، فعنده توعين من النعوت: نصوص تقويمية تعبر عن الكمية والنوعية، ونعوت غير تقويمية وهي كلمات لا تقلب في النثر أبداً خلا الشعر، ولاحظ أن نسبة النعوت الغير تقويمية في النثر العلمي هي (0/%) وأنها في الشعر الكلاسيكيين الثلاثة (11/%)، وفي شعر الرومانسيين (52/%) وفي شعر المحدثين (49/%)<sup>(5)</sup>، ويرى

(1) ينظر: الجملة العربية- تأليفها والسماء: 36-49.

(2) بنية اللغة الشعرية: 179.

(3) المصدر نفسه: 180.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 181-182.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 183-185.

كوهن ان القلب انزياح غير مثير اذا ما تورن بغيره من الصور، ومرد ذلك ان الرتبة في الفرنسية ليست هي نفسها بالنسبة لجميع الصفات<sup>(1)</sup>، ومثل كوهن بشرط من الشعر الفرنسي وهو:

تحت جسر ميراو يتدفق السين

والصياغة الأخرى التي قيها التقديم والتأخير:

السين يتدفق تحت جسر ميراو

إن الصياغتين لا يمكن الدلالة نفسها، لأن الترتيب الأول أكثر شاعرية من الترتيب الثاني وهذا عائد الى مجرد مخالفته للاستعمال الشائع والمألوف، وهذا تحليل صحيح لكنه غير كاف، لأن المخالفة وحدها غير كافية لتوليد الشعرية، فلا بد من وراثتها قيم فنية وجمالية، لأنه لا بد لكل مخالفة غاية فنية تكمن في نفس المبدع<sup>(2)</sup>.

ومن خلال رصد تلك الظاهرة في نصوص المعلقات، توصل البحث إلى تحديد الأنواع

الآتية من التقديم والتأخير:

1- تقديم الخبر على المبتدأ:

فمن ذلك قول الحارث:

مَلِكٌ مُفْطِرٌ وَأَفْضَلُ مَنْ يَمُ شِي وَمِنْ دُونِ مَا لَدَيْهِ الثَّنَاءُ<sup>(3)</sup>

\*\*\*\*\*

أَوْسَكْتُمْ عَنَا فَكُنَّا كَمَنْ أَع مَهْرَ عَيْنَا فِي جَفْنَيْهَا الْأَقْدَاءُ<sup>(4)</sup>

\*\*\*\*\*

فَأَتْرَكُوا الطَّنِيخَ وَالتَّعَاشِيَّ وَإِنَّا ثَعَّاشُوا نَفْسِي التَّعَاشِيَّ الدَّاءُ<sup>(5)</sup>

نلاحظ في هذه الأبيات الثلاثة ظاهرة تقديم الخبر الذي هو (لديه/ في جفنها/ في التعاشي) على المبتدأ الذي هو (الثناء/ الاقضاء/ الداء)، إذ إن الأصل في الجمل في الأبيات الثلاثة هو:

(1) ينظر: الجملة العربية-تأليفها وأقسامها: 185-187.

(2) ينظر: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي: 125.

(3) شرح المعلقات السبع: 150.

(4) المصدر نفسه: 151.

(5) المصدر نفسه: 155.



الإنزياح إلى

(الثناء لديه) ← (لديه الثناء) = للدلالة على مكانة الممدوح وأهميته

الإنزياح إلى

(الإقذاء في جفنها) ← (في جفنها الإقذاء) =

فجاء التركيب المنزاح  
مطابقاً لما أراده الشاعر من  
رفع التهم عن قومه والدفاع  
عن أجداده، لذلك يؤخر  
المفردات (الداء والإقذاء)  
التي هي ضمن حقول الدّم،  
لذلك قام الشاعر بإبعادهما  
إلى نهاية البيت، إبجاءاً منه  
على علو شرف قومه  
وبراءتهم من كل عيب.

(الداء في التعاشي) ← (في التعاشي الداء) =

الإنزياح إلى

فالشاعر عندما يعدل عن هذا الأسلوب الإخباري، الذي لا يخضع لشعرية النص، ويقزم دلالته إلى بعد واحد، فيلجأ إلى تقديم شبه الجملة على المبتدأ، وهو إذ يقوم بهذا التقديم يريد من المتلقي أن يشاركه في رسالته التي هي الدفاع عن قومه ورفع التهم عنها. ومن جهة أخرى إن تفضيل تقديم الخبر جاء منسجماً مع ما تحتاج إليه قافية المعلقة، لأن القافية يجب أن تكون اسماً مفرداً ومرفوعاً، لذلك يحمل المبتدأ تلك المواصفات، فأخره الشاعر إلى نهاية البيت<sup>(1)</sup>.

## 2- تقديم الفاعل على الفعل:

فمن ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

<sup>(1)</sup> ونلاحظ تكرار ظاهرة تقديم الخبر في مملعتي من السياقات التي تتجلى فيها خاصية أسلوب التقديم: ص: 148 رقم البيت (1)، (4)، 149: (1)، (2)، (3)، (6)، 150: (6)، 151: (3)، (4)، 152: (3)، (6)، 153: (6)، (7)، 154: (5)، (6)، 155: (1)، (7)، 156: (5)، (6)، (7)، 157: (2)، (4)، (5)، (6)، (7). ومثله قول زهير: (أمن أم أوفى دمنة: 71). عنترة: (ذلل ركابي: 143).

لدى أسدٍ شامي السلاحِ مُقَدِّمٍ لهُ لَيْدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقَلِّمِ<sup>(1)</sup>

قام الشاعر بتقديم الفاعل (أظفاره) على فعله (تقلم)، لأن الفعل فيه الحرف الذي تحتاجه القافية، ومن جهة أخرى وكان تقديم (الأظفار) أوحى بمعظمة بقوة المدح - وهو حصين -، إذ أراد بأن مدوحه تام السلاح، فلا يعثره ضعف ولا يعيبه شوكة كما أن الأسد لا يقلم برائته<sup>(2)</sup>.

### 3- تقديم المفعول على عامله:

إن الرتبة المألوفة في الجملة الفعلية في العربية هي أن يذكر الفعل فالفاعل فالمفعول به في حالة كون الفعل متعدياً فلك لعنصرٍ من عناصر الجملة العربية موقعٌ في ترتيب بناء الجملة، وكلُّ تغييرٍ في بناء الجملة وترتيبها في عناصرها له دورٌ في اختلاف المعنى وتعدده، وفي هذا النمط من التقديم يتم تحويل بعض هذه الأطراف من أماكنها الأصلية التي اكتسبتها من نظام اللغة، إلى أماكن جديدة ليست لها في الأصل<sup>(3)</sup>، ومن سياقات تقديم المفعول به في شعر المعلقات:

#### أ- تقديم المفعول به على الفاعل:

إن تقديم المفعول على عامله ينتج من خلال حركة الذهن الداخلية قد تستدعي الخروج عن هذا الأصل، لأهداف إبداعية ودلالية متوخاة من هذا التحويل، كالاختصاص أو كون المفعول (المفعول به) المقدم، يمثل نقطة الارتكاز التي يتفجر منها المعنى، ويمثل بؤرة الحديث<sup>(4)</sup>، ومن جالبا هذا الأسلوب الإنزياحي قول لبيد:

وَجَلَا السَّيْلُ عَنِ الطَّلُولِ كَأَنَّهَا زَيْرٌ مُجِدُّ مَثَوْنَهَا أَفْلَامُهَا<sup>(5)</sup>

\*\*\*

يَعْلُو طَرِيقَةَ مَثَوْنَهَا مَثَوَانُ فِي لَيْلَةٍ كَفَسَرَ الثُّجُومَ حَمَامُهَا<sup>(6)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 80.

(2) ومن ذلك قول الحارث: (هل نحن لابن هند رعاء: 152)، (أنا الجباء: 155)، (كما تعثر عن حجرة الربيض الظباء: 156).

(3) ينظر: البلاغة والأسلوبية: 252.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 248.

(5) شرح المعلقات السبع: 91.

(6) المصدر نفسه: 100. ومن ذلك قول عمرو بن كلثوم: (إنا بلغ الضمام لنا صبي: 127). والحارث: (ولا يفتح الخلي الخلاء/ ولا يفتح الليل النجاء/ لا أنا الجباء/ ولا يبرد الغليل لئام: 148، 152، 155، 157).

نلاحظ في هذين البيتين بأن الشاعر قام بتأخير الفاعل (أقلامها، غمامها) وتقديم المفعول به (متونها، النجوم) عليه وذلك لسببين:

الأول: احتياج حركة الروي إلى اسم مرفوع، والفاعل يتلاءم مع هذا المطلب.  
الثاني: اتصل ضمير(ها) بالفاعل وهذا الضمير يعود على المفعول به، فوجب تأخير الفاعل وتقديم المفعول به عليه<sup>(1)</sup>.

#### ب- تقديم المتعلقات على المتعلق به:

وهو انزياح في مستوى التركيب يتم من خلال تقديم (المتعلقات) على ما تعلقت به من عوامل، وقد يكون سبب تقديمها بكونها مناط اهتمام الشاعر، وقريبة من نفسه، وهذا سبب عام تنفرغ منه، وتتصل به أسباب نفسية أدق تعود إلى خلجات نفس الشاعر المتنوعة، بالإضافة إلى متطلبات إيقاعية تعرضها عليه منهجية النظم الشعري لسلامة الوزن الشعري وعدم اختلال الإيقاع على أن ذلك السبب لا يعمل بمعزل عن دواعي الدلالة<sup>(2)</sup>،

فمن سياقات تقديم (المتعلق) على (ما تعلق به) والتي وردت في شعر المعلقات:

#### 1- تقديم الصفة النكرة (المتعلق) على الموصوف (المتعلق به)

فمن ذلك قول طرفة:

طَمْحورانِ عُوَازِ الْقَلْبِ قَرَأَمَا كَوَكْحَوَلْتِي مَلْعورَةً أَمْ فَرَقَدِ<sup>(3)</sup>

قام الشاعر بتقديم اللفظة (مذعورة) وهي صفة ل(أم فرقد)، والصفة تابع للموصوف ولا يتقدم عليه<sup>(4)</sup>، وإنما قام الشاعر بهذا التقديم، لسلامة القافية، لأن اللفظة (أم فرقد) تحمل الحرف المناسب للروي<sup>(5)</sup>.

(1) ينظر: شرح ابن عقيل: 83 / 2.

(2) ينظر: البلاغة العربية / 249.

(3) شرح المعلقات السبع: 55.

(4) ينظر: شرح الكافية: 515.

(5) ونلاحظ بوجود ضرورة ثانية في هذا البيت ألا وهي إعطاء الكلمة (مذعورة) تنوين الكسر، وكان حقه الكسرة فقط لأن مضاف إليه وأضيفت مرة أخرى إلى (أم فرقد) والوزن في هذا المكان يحتاج إلى الساكن ليكون الوزن (فعلولن) فجاء التنوين لسلامة الوزن واستقامته.

2- تقديم الجار والمجرور على المتعلق به  
فمن ذلك قول امرئ القيس:

أَلَا رَبُّ يَزُومُ لَسْكَ مِسْتَهْنُ صَالِحٍ      وَلَا مَرِيماً يَزُومُ بِكَارِكَةَ جَلْجَلٍ<sup>(1)</sup>

فقوله (لك) جار ومجرور تقدم على متعلقه وهو (صالح)، وربما أن تقديم (لك) تخرید يقصد به الشاعر نفسه.

ثانياً: الخلف:

من الظواهر الأسلوبية عن طريق الإنزياح التركيبي، والتي تعكس جمالا على النص الشعري، وهو من أبرز الوسائل الشعرية التي يستند إليها المبدع من أجل إثراء نصه أدبيا، وتتمثل هذه الوسيلة بإسقاط عنصر من عناصر البناء اللغوي ويكون على الأغلب أحد طرفي الإسناد<sup>(2)</sup>، وهذا الإسقاط له أهميته في النظام التركيبي للغة، إذ يعد من أبرز المظاهر الطارئة على التركيب المعدول بها عن مستوى التعبير العادي موديا إلى تنشيط خيال المتلقي لأنه يشكل عنصرا حافظا لكي يحضر في الخطاب ويسهم في استدراج المخدوف وتقديره، والدخول فيه بوصفه متجا له ومساهما في تشييده<sup>(3)</sup>.

والخلف<sup>(4)</sup> يحقق من الإمتاع الفني الشيء الكثير بما يصنعه من فجوات دلالية تعرف في النقد الحديث بالمسكوت عنه من القول الذي يتولى المتلقي ملأه، إنه يتيح بذلك عنصرا مهما في

(1) شرح للعلاقات السبع: 16.

(2) شعرية الإنزياح: 207-208.

(3) قصبينقاسمبيل لأونيس (صور من الإنزياح التركيبي وجمالياته) - دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية (صمان) - مع 30 ع 3: ص472

(4) ويعدّ حيد القاهر الجرجاني، أهم من تبه على الأبعاد الجمالية الكامنة وراء الإنزياح بالخلف في الشعر العربي، فيقول فيه: هو باب دقيق المسلك، لطيف للأخاط، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى فيه ترك الذكر فصيح من الذكر، فاصمت عن الإقادة لأزيد للإقادة، ونجحت اللطف ما تكون إذا لم تتلظ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تن، وعله جملة قد تلذكها حتى تحير، وتتبعها حتى تتنظر لدلائل الاصجاز في علم المعاني: [121]. بل إنه عدّ الخلف من عوامل الإبداع والإنباع، حيث يقول معلقاً على أبيات ذكر فيها خلفاً معيّنًا: كقائل الآن هذه الأبيات كلها، واستقرها واحداً واحداً وانتظر إلى موضعها في نفسك وللى ما تجده من اللطف والظرف وإذا تمت مرورت بموضع الخلف منها، ثم فليت للنفس عما تجد، وألطف النظر-

بناء القراءة باعتبارها إبداعاً إضافياً، حيث يتم إدماج المتلقي بطريقة إسقاطية، وفي ذلك إشارة جديدة إلى القيم التي تدعمه بفعل العدول، لأن الحذف إحدى محصلاته<sup>(1)</sup>.

إذن إن الحذف لا يعدو كونه محاولة أسلوبية من أجل الرقي بالخطاب إلى مستوى تعبيرى قادر على شد انتباه المتلقي والتأثير فيه، أي الإقناع، فضلاً عن استغلال سمات جمالية تضيف على الخطاب سمات الجمال، أي الإمتاع<sup>(2)</sup>، فيعد الحذف محملاً في التركيب اللغوي، يثير القارئ، ويمغزه نحو استحضار النصالغائب، أو سد الفراغ، كما أنه يثري النص جمالياً، ويبعده عن التلقي السلبي، فهو أسلوب يعتمد على الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة؛ إذ تصبغ وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يجعل بذور انفلاق النص على نفسه، ولا يبقى للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته<sup>(3)</sup>.  
وقد قيد البلاغيون الحذف بشرطين هما<sup>(4)</sup>:

1- وجود القرائن التي يدل على المحذوف.

2- وجود السياق الذي يرجح فيه الحذف على الذكر.

وتجدر الإشارة إلى أن الحذف الذي يندرج تحت اسم الانزياح التركيبي لا يدخل ضمنه كل حذف، لأن الحذف يوجد في الكلام العادي أيضاً، لذلك لا يعد هذا انزياحاً إلا إذا حقق الغرابة والمفاجأة أو حل قيمة جمالية ما<sup>(5)</sup> ومن النقاد من يصنف التقديم والتأخير تحت اسم الحذف والإضافة، لأنهما يتضمنان حذف عنصر من مكانه أو موضعه وإضافته إلى موقع ليس له<sup>(6)</sup>، وهذا الرأي فيه نظر، لأنه ليس في التقديم والتأخير حذف أو إضافة. وإنما هما تصرف في مواقع الكلام

---

لما تحس به، ثم تكلفان ترد ما حذف الشاعر، وأن تخرجه إلى لفظك، وتوقعه في سمك، فإني تعلم أنا الذي قلت كما قلت، وأن رب حذف هو فلاة الجهد، وقاعدة التجويد [دلائل الإعجاز: 151]. كما عد خليل عمارة الحذف عنصراً من عناصر تحويل الجملة من نواة بسيطة إخبارية محايدة، إلى تحويلية بنية عميقة ذات دلالة خاصة [في نحو اللغة وتراكيبها، تحليل العمارة: 1123].

(1) ظاهرة العدول في البلاغة العربية-مقاربة أسلوبية-: 50.

(2) لسانيات النص، محمد خطابي: 95.

(3) من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في نصيدة 'صفر' لأدونيس: 172.

(4) ينظر: البلاغة والأسلوبية، محمد عبدالمطلب: 322.

(5) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 125.

(6) ينظر: بلاغة الخطاب: صلاح فضل: 87.

فحسب<sup>(1)</sup> وإن هذا التصرف في التركيب النحوي لا يعني مخالفة القواعد، وإنما يعني العدول عن الأصل<sup>(2)</sup> وهو عدول عن الأصل الذي يقتضيه المنطق الفطري للغة أرضاء لمؤثر آخر غير منطقي وهو مؤثر وجداني<sup>(3)</sup>.

ويرى شكري عياد بأن الأرجح للغة الفنية لن تخالف القواعد الأصلية على كل حال وإلا كانت غير مقبولة إطلاقاً<sup>(4)</sup>، إذن هناك للمبدع ألوانا كثيرا من التصرف، وهناك نوعان من التركيب: الأول: تركيب الأصوات والحروف في الكلمة: يكاد يكون اقتحامه متعذرا، لصرامة اللغة الموروثة بين الأجيال.

والثاني: تركيب مجموع الجمل في بنية النص كله، وهذا التركيب له مستويان والانزياح وارد في المستويين:

- أ- مستوى تركيب الكلمات في الجملة
- ب- مستوى تركيب الجمل في النص

وتتنوع مظاهر الحذف وتختلف من سياق إلى آخر تبعاً للملابسات هذا السياق، لأن هذا التنوع يُعطي للحذف قيمته التعبيرية ويبعث بدلالات جديدة ويُشرك القارئ في عملية التوصيل، من خلال إعطائه مساحة للتأويل والتقدير<sup>(5)</sup>، ويمكن أن يقع الحذف على عدة مواقع من السلسلة الخطية للجملة سواء كانت اسمية، أو فعلية، وقد تنوع الحذف في شعر المعلقات على الأنماط الآتية:

- أ- الحذف في الجملة الاسمية أنماطه وسياقاته:
  - 1- حذف المبتدأ، 2- حذف الخبر، 3- حذف الموصوف، 4- حذف المضاف.
- ب- الحذف في الجملة الفعلية أنماطه وسياقاته:
  - 1- حذف الفعل، 2- حذف الفاعل، 3- حذف المفعول.
- ج- الحذف في الكلمة

(1) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الجسوية: 126

(2) اللغة والابتداع: شكري عياد: 86.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 85-86.

(4) اللغة والابتداع: 83.

(5) الغزل في شعر بشار بن برد، عبد الباسط محمود، دراسة أسلوبية: 257.

## 1- الحذف في الجملة الاسمية:

إن الجملة تتكون من المسند والمسند إليه، والاستغناء عن أحد هذين الركنين يعد انزياحا في مستوى التركيب، وقد جاء الحذف في الجملة الاسمية على مستوى تركيب الجملة في شعر المعلقات، فحذف الشاعر المبتدأ تارة والخبر تارة أخرى وقد يقع الحذف على الموصوف، وفيما يأتي نماذج من هذا النوع من الحذف في شعر المعلقات:

### 1- حذف المبتدأ:

فمن ذلك قول الحارث بن حلزة:

إِرْمِي بِمِثْلِهِ جَاءَ النَحْيُ      لَ وَكَيْفِي نَحْمِصُهَا الْإِجْلَاءُ  
مَلِكٌ مُقْسِطٌ وَأَفْضَلُ مَنْ يَمُ      شِي وَمِنْ دُونِ مَا لَدَيْهِ الْكُتَاءُ<sup>(1)</sup>

\*\*\*

مَلِكٌ أَضْرَعُ الْبُرْئَةَ لَا يُؤ      جَدُّ لِيهَا إِمَّا لَدَيْهِ كِفَاءُ<sup>(2)</sup>

في البيت الثاني حذف المبتدأ والتقدير على الأرجح هو الضمير (هو)، يعود على (الملك) ويقصد به (عمرو)، ولأن السياق الدلالي في عمومه عبارة عن ذكر أوصاف هذا الملك وما يتعلق به، حتى إلى أبيات بعد هذين البيتين، لذلك حذف ماله علاقة به، وفي البيت الثالث نلاحظ تكرار ظاهرة الحذف في قوله: (ملك أضرع)، إذ التقدير: (هو ملك)، فحذف المبتدأ.

إن تركيب الخطاب على هذا النحو - ملك مقسط/ ملك أضرع - مجرداً من الضمير هو يوحى بالدلالات الآتية:

أولها: أن المخاطب الذي هو (الملك) معروف لدى الناس، لا يحتاج مع هذه المعرفة أن يعرفه بالضمير، وإنما اكتفى بقوله ملك، لأن فعله هو وحده الذي يشير إليه، أي أنه موجود بالفعل لا بالقول. ولو كان الضمير موجوداً، لأحسنا وكان الأمر يأخذ شكل الادعاء. وكما قالت العرب المعروف لا يعرف.

(1) شرح المعلقات الصح: 150.

(2) المصدر نفسه: 152. (أضرع: قهر).

ثانيها: يعطي الخطاب بهذه الصورة للمخاطب هبة في النفوس، ويجعل لمحضوراً كبيراً عند المتلقي ويجعله مستعداً نفسياً لتقبل مضمون الخطاب الآتي، الذي يسعى نحو تأكيد مبدأ الفردية في العمل، التمكن على طموح إنساني لا حدود له إلا الفضاء.

ثالثها: لو لجأ الشاعر إلى الذكر بقوله "هو" لوضع الخطاب في إطار محدد، اكتملت فيه الجملة إسنادياً، ولكن مضمون الخطاب لا يسعى إلى التحديد لأنه مطلق، مقترح، لا يحده حد، فكل أرض يصلها تدخل في ملكه، وهنا يتفق الشكل الأسلوب مع المضمون تماماً ليحقق البعد الشعري المطلوب، والإفادة الفكرية المرجحاة<sup>(1)</sup>.

## 2- حذف الخبر:

ويمثل هذا النمط فيمعلقة طرفة بن العبد إذ يقول الشاعر:

لَهَا فَنِيْدَانِ أَكْرَمُ النُّحُفِ فِيهِمَا      كَاتِهْمَا بَابَا مُبْفِرٍ مَمْرُودٍ<sup>(2)</sup>

\*\*\*

وَجُمُجْمَةٌ بِئَلُ الْعَلَاوِ كَاتِمَا      وَعَى الْمَلْتَضَى مِنْهَا إِلَى حَرْفِ مِيرُودٍ  
وَتَحَدِ كَقَرِطَاسِ الشَّامِيِّ وَمِشْفَرٍ      كَسَيْتِ الثِّيمَاتِي قَدُّهُ لَمْ يَجْرُودٍ  
وَعَيْتَانِ كَالْمَاوِيَّتَيْنِ اسْتَكْتَكْتَا      بَكَهْفِي حِجَابِي صَخْرَةَ قَلْتِ مَوْرُودٍ  
طَحْصُورَانِ عَوَازَ الْقَلْدِي قَرَاهِمَا      كَمِكْحَوَلْتِي مَلْهَوْرَةَ أُمِّ فَرْقَلِدٍ<sup>(3)</sup>

قام الشاعر بذكر الخبر المقدم (لها) في البيت الأول، أما في الأبيات الأخرى، قام بحذف الخبر (لها)<sup>(4)</sup> بعد تقدمه على المبتدأ وذلك لدلالة السياق عليه، فالخبرية في هذه المعلقة بكل تفاصيله يدور حول الناقاة.

(1) ومن ذلك قول: طرفة: (عدولية.. / صهبانية.. / جنوح.. / وتقدير المبتدأ الخنوف هو كناية: 48، 53، 54).

(2) شرح المعلقات السبع: 52.

(3) المصدر نفسه: 54-55.

(4) فتح الكبير المتعال إعراب المعلقات العشر الطوال، محمد علي طه الدرّة: 210-213.



### 3- حذف الموصوف:

أضفى شعراء المعلقات على نصوصهم الشعرية ملمحا أسلوبيا دلّ من خلاله على براعتهم وقدرتهم على الاختصار فإنا ترى إن النفس تنفّدى من إظهار المحذوف وتستأنس إلى إضماره، وترى الملاحاة كيف تذهب إذا أنت رمت التكلم به<sup>(1)</sup>، فمن أمثلة حذف الموصوف قول امرئ القيس:

تَصَدُّ وَبُنْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَنُقْصِي      بِسَاطِرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجِرَّةٍ مُطْفِلٍ<sup>(2)</sup>

قوله: (عن أسيل) أي: عن خد أسيل: فحذف الموصوف لدلالة الصفة عليه كقولك: مررت بعائل: أي بإنسان عاقل<sup>(3)</sup>.

### 4- حذف المضاف:

فمن ذلك قول عنترة:

وَكَأَلِمَا نَسَأَى بِجَانِبِهِ ذُكُّهَا أَلْ      وَخَشِيٌّ مِنْ هَزَجِ الْعَشِيِّ مُؤْوَمٌ<sup>(4)</sup>

قوله: (من هزج العشي): أي من خوف هزج العشي فحذف المضاف، وإن عنترة كثير الفخر بشجاعته في المارك لكي يعوض بها عن سواد بشرته وعبوديته، وأن طبعه هذا أدى إلى هيمنة

(1) دلائل الإعجاز: 117.

(2) شرح المعلقات السبع: 24.

(3) ومن ذلك قول: طرفه: (كان منورا: أي أحواتا منورا: 49)، (حداائق مولى أسرة: أي حدائق واد مولى أسرة: 50)، (بذي خصل: أي يذب ذي خصل: 50)، (بابا منيف: أي بابا قصر منيف: 52)، (في معالي: أي في خلق خلق معالي: 53)، (وخذ كقرطاس الشامي: للاحظ بان اللفظة (الشامي) صفة للموصوف المحذوف الذي هو (الرجل)، ولو ذكر للموصوف لأفسد الوزن، لذلك قام الشاعر بحذفه: 54)، (ثلاثي إلى: أي أحترى إلى: 57). زهير: (بها العين: أي بقر العين: 72). نبيد: (صهباء: أي سحابة صهباء: 96)، (كدخان مشعلة: أي نار مشعلة: 97). عنترة: (بالشوف: أي بالدهنار المشوف: 137). عمرو: (عشوزنة: أي فتاة عشوزنة: 120).

(4) شرح المعلقات السبع: 135.

الألفاظ الدالة على الفخر كالشجاعة وملحقاته، وبالمقابل نراه يتفادى ويحذف الألفاظ التي تروحي بالجين والخوف، فجاء حذف كلمة (الخوف) لهذا الإيجاء<sup>(1)</sup>

### ب- الحذف في الجملة الفعلية:

وفي هذا النوع من الحذف يقوم الشاعر بكسر القواعد النحوية المألوفة وذلك عندما يحذف الفعل أو المفعول به في التركيب النحوي، وفيما يأتي نماذج من هذا النوع من الحذف في شعر المعلقات:

#### 1- حذف الفعل:

فمن ذلك قول طرفة:

فَطُورًا بِوِ خَلْفَ الزَّمِيلِ وَكَارَةً عَلَي حَشْفِهِ كَالشَّنِّ قَاوٍ مُجْدُو<sup>(2)</sup>

قال (طور) ظرف زمان متعلق بفعل محذوف والتقدير: فطوروا تضرب به خلف الزميل، البيت يسبقه وصف دقيق لناقته، فاصدا بالبيت إن هذه الناقة القوية تضرب بذنبها تارة على عجزها خلف رديف وراكبها، وتارة على أخلاف متقبضة لا لين فيها<sup>(3)</sup>.

#### 2- حذف المفعول:

فمنه قول زهير بن أبي سلمى:

رَأَيْتُ الْمَنَائِمَا خَبِطَ حَشْوَاءَ مَنْ لُصِبَ لُثْمُهُ وَمَنْ لُحْطِيسُ يَعْمُرُ قَبْهَرِمَ<sup>(4)</sup>

(1) ومن ذلك قولك امرئ القيس: (بين درج وهجول: تقديره - بين لابسه درجو لابسه هجول، تحذف المضاف وأقام المضاف إليه مقامه: 28). البيد: (تايد هوها: أي هيار هوها: 89). عمرو: (لن ندين: أي كراهية أن ندين: 117). الحارث: (وأنا الولاء: أي صاحب ولايتهم: 148).

(2) شرح المعلقات السبع: 51، (الزميل: الرديف، الحشف: أخلاف متقبضة لا لين فيها، الشن: القرية الخلق الجباله: قاور: ظليل، مجدد: ضارب لينة).

(3) فمن ذلك قول: امرئ القيس: (بأمراس كان: أي ربطت: 30). عمرو بن كلثوم: (برأس: تقديره لحي أو شعير: 120). الحارث: (سيرا حتى نهاها: أي فسارت سيرا: 151).

(4) شرح المعلقات السبع: 82

قوله: ومن تحطع، أي ومن تحطه، فحذف المفعول<sup>(1)</sup>.

### ج- الحذف في الكلمة:

فمن ذلك قول طرفة:

حَدَوِكَ مُرَاصِي رَيْرِيَا بِحَمِيلَةٍ      تَنَاوَلْ أَطْرَافَ الْبَيْرِيْرِ وَكُرَيْدِي<sup>(2)</sup>

فأصل تناول: تناول، وإنما حذف التاء للتخفيف، وجاز هنا حذف الأولى أو الثانية لأن لها الحركة نفسها. واصفا في البيت ظلية بعيدة عن صواحبها وفزعة ولهة على ولدها قائمة على رعايته وتناول من أغصان الشجرة المثمرة<sup>(3)</sup>.  
وإذا قرأنا قصائد المعلقات فنلاحظ ورود ظاهرة الحذف بكثرة إذ تتكرر هذه الظاهرة بين الحين والآخر، لتمثل انزياحا في مستوى التركيب ومن ثمّ بلغت انتباه المثقفي ويفاجئه بالانحراف التركيبي، محققا فيه الإثارة.

### ثالثا: الفصل والوصل:

الفصل هو ترك عطف بعض الجمل على بعض، والوصل عطف بعضها على بعض<sup>(4)</sup>، وقد أشار جان كوهن إلى هذه الفكرة، إذ قال معرفاً للوصل: "والوصل بمعناه الأعم يعني الجمع، وهذا شيء يمكن أن يحصل داخل الخطاب، كما يمكن أن يحصل خارجه... يتحقق الوصل في اللغة

(1) ومنه قول الخارث: (لا تحلنا على خرائك: أي لا تحلنا بتخاشعين وما أشبه ذلك: 82).

(2) الخدول: التي عدلت أولادها، الريب: القطيع من الظباء ويقر الوحش، الحميلة: الأرض اللينة السهلة ذات الشجر، البرير: الواحة منها ببرية، وهي ثمر الأراك المترك البالغ.

(3) ومنه قوله أيضا: (لم تشدد: أراد: لم تشده، فحذف إحدى التامين استقلا لهما في صدر الكلمة ومثله تنزل الملائكة، نارا نظي، وأنت عنه تلهي، وما أشبه ذلك: 58).

(4) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 118/3. وتناول عبد القاهر بأنه "علم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها، وانجيه بها مشورة تشائف واحدة منها بعد أخرى [دلائل الإصغاء: 170]، إذ أن تروابط الجمل ببعضها البعض يعطي بعدا تركيبيا دلاليا وحتى ترك العطف فيها، لأنه لا يعني ترك انقطاع العلاقة الدلالية بين المتتاليات، فتمت رابطة عني-وهو رابطة معنوي- يجمع بينها، وهي البنية العميقة التي ستكون كقيلة [بظهار سلحتها مع سابقتها ضمن السياق (ينظر: شعر الأعشى ميمون بن قيس دراسة أسلوبية: 29)].

العادية في صورتين، إحداهما: ظاهرة، بفضل أداة الربط التركيبية، التي يمكن أن تكون أداة ربط (الواو)... والثانية مضمرة، وتحقق بمجرد القران، ودون أداة... إن القران<sup>(1)</sup> يعد في الواقع الطريقة الشائعة للربط<sup>(2)</sup> والوصل في النص يؤدي دور التماسك السياقي المبني على علاقات متشابكة في أجزاء النص<sup>(3)</sup>. فيعمل الوصل في كل ثنائية على إيجاد مدلول جديد يعكس التفاعل بين طرفي الدلالة اللذين كثيراً ما يحدث بينهما أخذ وعطاء وتناسب في الشكل<sup>(4)</sup>، وفضلاً عن الإشراك الشكلي، هناك الإشراك الدلالي والمعنوي ولا يتصور إشراك بين شيئين حتى يكون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه<sup>(5)</sup>.

وهذا الكلام ليس حصراً على الوصل حسب بل ينسحب إلى الفصل، فالفصل لا يتفصم عن مسلمة الإنزياح الأسلوبية عن المعيار الثابت إذ تجسد الإنزياح في إحداث خلخلة في المتواليات اللسانية التركيبية ضمن النسق الوصلي<sup>(6)</sup> لعمق الصلة بين الوصل والفصل اعتماداً على المستوى العميق كأساس لإنتاج الظاهرتين في المستوى السطحي، إذ يتحقق الوصل في صورتين إحداهما ظاهرة بفضل أداة الربط، والثانية مضمرة وتحقق بمجرد القران (الفصل) دون أداة<sup>(7)</sup>.

ولم يَحُلْ شعر المعلقات من هذا الفن، فلو بحثنا عن مظاهر (الفصل والوصل) وتجلياتها في شعر المعلقات لوجدناها كثيرة، فآرة نرى الجمل قد وصلت ببعضها<sup>(8)</sup> وأخرى تراها مفصولة ترك الوصل بينها بناء على الصيغ المتواجدة فيها، فمن جماليات هذا الأسلوب قول طرفة:

عَلَى مِثْلِهَا أَمْضِي إِذَا قَالَ صَاحِبِي      أَلَا لَيْتَنِي أُنْذِرُكَ مِنْهَا وَأَقْتَدِي

(1) والمقصود بالقران هو الجامع المعنوي (الحفي) ويمكن أن نسميه بمناسبة النص، كأن يتحدث النص عن الناقة فلذلك يستدعي مفردات لها علاقة بوصف الناقة..

(2) بنية اللغة الشعرية: 157 158.

(3) ينظر: مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان: 207.

(4) ينظر: الدلالة الوظيفية في بنية الجملة الشعرية (رواد الشعر العراقي الحديث)، عامر عبد عمن السعد، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة البصرة، 1412 1991:ص66.

(5) دلائل الإعجاز: 172.

(6) سورة الكهف-دراسة أسلوبية-، وسن عبد الغني مال الله المخار، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2000م:ص81.

(7) ينظر البلاغة العربية (قراءة أخرى):307-308، وبنية اللغة الشعرية:158.

(8) سواء أكانت تعود إلى الوصل الدلالي- بالجامع المعنوي- وهو واسع يتعلق بالوحدات اللغوية الجزئية المؤلفة للبناء الكلي للقصيدة، أو الوصل السياقي التركيبي من خلال (وسائط) لغوية، كالحرف أو الفعل، أو اسم الإشارة.

مُصَاباً وَكُوَأْمِى عَلَى فَيْرِ مَرَصِدِ  
عُنَيْتُ فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَيْلُدْ  
وَقَدْ خَبْتُ أَنَّ الْأَمْعَزِ الْمُتَوَكَّدِ  
نُسرِي رُزْهًا أَذْيَالُ سَحْلِ مَمْدُودِ  
وَلَكِنْ مَسَى يَسْتَرْقِدُ الْقَوْمُ أُرْفِدِ<sup>(1)</sup>

وَجَاشَتْ إِلَيْهِ النَّفْسُ خَوْفًا وَخَالَةً  
إِذَا الْقَوْمُ قَالُوا مَنْ نَسَى نَجَلْتُ أَلْسِي  
أَحَلَسْتُ عَلَيْهَا بِالْقَطْعِ فَأَجَدَمْتُ  
فَدَالَتْ كَمَا ذَالَتْ وَلَيْدَةُ مَجْلِسِ  
وَأَسْتُ بِخَلْسَالِ السُّيْلَاعِ مَخَافَةً

نلاحظ في تلك الأبيات بأن الشاعر استخدم أسلوب الوصل عن طريق العطف بين جمل ب(الواو) بالطريقة الآتية:

البيت الأول: أفديك منها [و] أفندي

البيت الثاني: جاشت [و] خاله

البيت الثالث: لم أكسل [و] لم أتيلد

يربط الشاعر بين جمل الأبيات من خلال العطف بال(واو)، بوصفها أداة لضم مجموعة من الدلالات التي تصف الشاعر بها نفسه، وذلك تأكيداً لصفاته التي يفتخر بها، فعطف في البيت الأول قوله: أفديك منها وأفندي: إذ عطف الفعل (أفندي) على (أفديك)، وعطف في البيت الثاني الفعل (جاشت) على الفعل (خاله) بحرف الواو.

إن الشاعر عطف الفعلين - في البيت الأول - لكي يوحي بفرط خوفه على صاحبه، وإن لم يكن في الطريق أي داع للخوف، أما في البيت الثالث فقد عطف بين الفعلين (لم أكسل / لم أتيلد) المتفقين خبراً وإنشاءً معنى لا لفظاً، وذلك عندما أراد أن يفخر بنفسه، واستعمل الوصل بال(فاء) في قوله (فلم أكسل ولم أتيلد) للدلالة على التتابع والاستجابة في دعوة قومه له في كفاية المهمات ودفع الشرّ وعدم التيلد فيهما، ولتتابع الفعل من غير تراخٍ استعمل (الفاء) عاطفاً بها في البيت الذي يليه الإحالة وهي الإقبال على فعل الأجدام وهو الإسراع في السير ليكون الإقبال متبعاً بالسير من غير تراخٍ، فهو يفتخر بشجاعته بحيث متى دهم للدفاع عن قومه فإنه يستجيب لذلك، مقبلاً على ناقته فتنتطلق بسرعة وإن كانت في أصعب الأمكنة وأشد الأوقات، مشبهاً ناقته في مسيرها بتبختر الجارية في أثناء رقصها أمام سيدها، وشبه طول ذنبها بطول ذيل ثوب الجارية<sup>(2)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 56-57. الأمز: مكان يتخالط ترابه حجارة أر حصى، المشتتل من الحرارة.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 57.

في حين نراه عندما يصف ناقته يقول:

جُنُوحٌ وَدِفَاقٌ عِنْدَئِذٍ لَمْ أَفْرِغَتْ لَهَا كَيْفَاهَا فِي مُعَالِ مُصْعَدٍ<sup>(1)</sup>

نلاحظ بأن الشاعر قد ترك الوصل وذلك عندما يصف ناقته في قوله (جنوح دفاق عندل)<sup>(2)</sup>، فلو وصل بين تلك الصفات لكان التركيب على النحو الآتي (هي جنوح ودفاق وعندل)، فاختار الفصل ليزيد تلك الصفات قوة وعظمة لكون تلك الصفات تعود إلى الناقة وحدها.

وضمن جماليات هذا الأسلوب قول عمرو بن كلثوم:

وَلَوْ جَدُّ لَخُنُّ أَمْتَعُهُمْ فَمَارَأُ  
وَتَخُنُّ فِدَاةٌ أَوْ قَدَّ فِي خِرَازِي  
وَتَخُنُّ الْعَابِثُونَ بِلَدِي أَرَاطِي  
وَتَخُنُّ الْحَرَاكُمُونَ إِذَا أَطْفَنَا  
وَتَخُنُّ الثَّارِكُونَ لِمَا سَخَطْنَا  
وَكُنَّا الْأَيْمَنِينَ إِذَا التَّقَيْنَا  
فَمَالُوا حَمُولَةً فَيَمَنُ يَلِيهِمْ  
فَأَبَا بِالْثَهَابِ وَيَالِ سُبَايَا  
إِلَّا يَكُمُ يَا بَنِي بَنِي بَنِيكُمْ  
أَلَمْ نَعْلَمُوا بِتَا وَيَكُمُ  
عَلَيْنَا الْبَيْهِنُ وَالْيَأْسَبُ الْيَمَانِي  
عَلَيْنَا كُلُّ مَسَابِقَةٍ دِلَاصِي

وَأَوْفَاهُمْ إِذَا عَقَدُوا يَمِينَنَا  
رَقَدْنَا فَوْقَ رَقَدِ الرَّافِدِينَا  
مَسَّ الْجِلَّةُ الْخُورُ الدَّرِينَا  
وَتَخُنُّ الْعَازِمُونَ إِذَا حَمِينَا  
وَتَخُنُّ الْأَمْجِدُونَ لِمَا رَمِينَا  
وَكَأَنَّ الْأَيْسَرِينَ بَنُو أَيْمِنَا  
وَصُلْنَا حَمُولَةً فَيَمَنُ يَلِينَا  
وَلِينَا بِالْمُلُوكِ مُصْعَدِينَا  
أَلَمْ نَعْرِفُوا بِتَا الْيَقِينَا  
كَتَابِ يَطْلُبُنُّ وَيَرْمِينَا  
وَأَسْبَابُ يَقْمُنُّ وَيَلْحِينَا  
تَرَى فَوْقَ الثَّلَاقِ لَهَا غُضُونَا<sup>(3)</sup>

(1) شرح المعلقة السبع: 53.

(2) أي أنها شديدة الميلان عن سمت الطريق لفرط نشاطها في السير مسرعة غاية الإسراع، وعظيمة الرأس وقد علا كفافها.

(3) شرح المعلقة السبع: 123-124.

قام الشاعر بتوظيف أسلوب الوصل ب(الواو) في سياق الفخر، لكونه يحمل رسالة في موقف الانتصار بقيمته ولكي يقنع المتلقي ويرهن له صحة ما يرمي إليه فاحتاج سرد مجموعة من الأعمال والصفات<sup>(1)</sup> في أبعاد قبيلة مستعينا بالوصل بعضها ببعض بواسطة (الواو) التي تفيد مطلق الجمع<sup>(2)</sup> لكي يجمع تلك الصفات مع بعضها ويعرضها للمتلقي. وكان بإمكان الشاعر أن يذكرها من غير (واو) العطف، لكونها صفات غير متضادة، بل هي متفايرة، ولكن الواو في مثل هذا السياق أفادت أن المتكلم قد كمل في كل صفة من الصفات السابقة، وأن كل صفة منها قد اكتملت عنده وصار بها متفرداً معروفاً<sup>(3)</sup>.

وعند قراءة الأبيات السابقة نلاحظ بأن الشاعر استخدم واسطتين في الوصل هما (الفاء) في موضعين، و(الواو) في سبعة عشر موضعاً، وقد فرق علماء المعاني بين دلالة (الواو) العاطفة وبين دلالة (الفاء)، فقالوا أن (الواو) للجمع المطلق، في حين أن (الفاء) تفيد الترتيب مع التعقيب، وعبروا عن معنى التعقيب بقولهم وهي - أي الفاء - مرتبة، تدل على أن الثاني بعد الأول بلا مهلة<sup>(4)</sup>، والحقيقة أن هناك (مهلة) زمنية، ولكنها قصيرة، ونلاحظ أن الشاعر وصل ب(الفاء) في البيت الذي يقول فيه:

فَهَبْأَلُوا مَوَؤَلَةً فِيمَنْ يَلِيهِمْ وَصَلْنَا مَوَؤَلَةً فِيمَنْ يَلِينَا

قيعداً يذكر الشاعر خطة المعركة<sup>(5)</sup> مع الذين كانوا حلفاءه من بني بكر، إذ إن قوم الشاعر كانوا حماة الميمنة وكان بنو بكر حماة اليسرة، وبعد ذلك يذكر حسن بلائهم في المعركة، مستخدماً حرف (الفاء) - الدال على التتابع - في أسلوبه في الوصل لكي يلائم موقف الصولة على الأعداء من دون تراخ وذلك بعد دراسة خطة المعركة التي تناوها البيت السابق الذي قال فيه:

وَكُنَّا الْأَيْمَنِينَ إِذَا التَّحَيْنَا وَكَأَنَّ الْأَيْسَرِينَ بَثُوا أَيْنَا

(1) وهذه الصفات: الصدق والأمانة والكرم والصبر والإمانة والشجاعة في ميدان المعركة، والدفاع عن الحرمات.

(2) ينظر: معني اليب: 2 / 354.

(3) ينظر: دلالات التركيب: 298.

(4) كتاب معاني الحروف: 43.

(5) وذلك في حرب نزار واليمن عند مثل كليب وإبل لبيد بن عتي الغساني عامل ملك غسان على تغلب حين لطم تحت

كليب وكانت تحته. شرح المعلقات السبع: 123.

ونلاحظ بأن الشاعر يصف حسن بلائهم في تلك المعركة، فيعد أن حملوا على الأعداء، يرجعون بغنائم وسبائا منتصرين في معركتهم، فوصل نتيجة المعركة بحرف (الفاء) الذي يفيد الترتيب مع التعقيب، وفي البيت الأخير نلاحظ بأن الشاعر يترك الوصل ليفصل البيت الأخير عما قبله، وذلك لأنه يخاطب الخصم (بني بكر)، قائلا لهم:

إِلَيْكُمْ يَا بَنِي بَكْرِ إِلَيْكُمْ      أَلَمْ تَعْرِفُوا مِنَّا الْيَقِينَا

فيقول لهم: تنحروا وتباعدوا عن مباراتنا فلا تتعرضوا لنا<sup>(1)</sup>، فجاء بأسلوب الفصل لكي يكون حدًا فاصلا بينهم وبين بني تغلب، لكونهم أبطالا وذوي أجداد، فيتعد الخصم عن مساماتهم. وهكذا يتبين لنا أن (الوصل والفصل) شكلا ظاهرة أسلوبية مميزة في شعر المعلقات، فقد جاءت في غاية الجودة والحسن لتكشف عن جمالية النصوص الشعرية لما حققت من معاني ودلالات جديدة وفق تعبير دقيق محدد بعينه<sup>(2)</sup>.

#### رابعاً: الفصل بين المتلازمين (المسند والمسند إليه):

إن الوصل بين المتلازمين أمر واجب الحفاظ عليه، التزاما باتساق الخطاب نحويًا، ولكن الشعراء لا تهتمهم من اللغة أن تؤدي ما تؤديه بوصفها معيارية، وإنما يهتمهم منها أن تحمل مكونات نفوسهم من جهة، وأن تحقق قدرا من الجمالية يتعد فيها عن العادي والمألوف، إلى لغة الانتهاك،

(1) ينظر شرح المعلقات السبع: 123.

(2) ومن جماليات الفصل أيضا قول امرئ القيس: [شرح المعلقات السبع 32-33]

وَكَبَّرَ مَقْسَرٌ مَقْبَلِي سُدَّيْهِ تَمَعًا	كَجَلْمُودٍ مَضْرِبِ حَطَّةِ السَّيْلِ مِنْ حَلِ
كُنَيْتِي يَزُولُ اللَّيْلُ مِنْ حَالِ مَتْنِي	كَمَا ذُلَّتِ السَّعْوَاءُ بِالْمَكْتَرِ
عَلَى السَّيْلِ جِيَانِي كَأَنَّ اهْتِرَانِي	إِذَا جِئْتَنِي فِيهِ حَيَّةٌ فَلَسِي يَرْجَلِي
يَسُحُّ إِذَا مَا السَّاهِمَاتُ عَلَى الرَّوِيِّ	أَكْرَمَ الثُّبَارَ بِالكَهْبِ الْمُرْكَسِي

إن هذا النوع من التركيب الموجود في الآيات يوحى بوجود كل هذه الصفات للفرد في آن واحد، والبنية العميقة هنا تتم بسرعة التحرك وإضفاء كل الصفات في آن واحد، لذلك نجد الشاعر قد ترك الوصل فحذف حروف العطف بين هذه الصفات، إذ إن التلقني لا يكاد ينتهي من سماع صفة حتى يعطلم بصفة أخرى من دون أية حواجز.



والشرح من جهة أخرى، تلك اللغة التي تزيد من مسافة التوتر لدى القارئ لتجعله دائم التواصل معها، باحثاً عن تأويل للمشكل منها، وغير المؤلف<sup>(1)</sup>.

ونلاحظ أن شعراء المعلقات قد راوحوا في نصوصهم في مواقع الفصل، فقد يفصلون بين المبتدأ والخبر، أو الفعل والفاعل أو... الخ، وتدلل كثرة استعمالهم (الفصل) لديهم على الإهتمام البالغ به، فمن ذلك قول الحارث بن حلزة:

يَخْلِطُونَ الْبَرِيءَ مِثْلًا بِلِيِّ الدُّنْ      بِوٍ وَلَا يَنْفَعُ الْخَلْسِيَّ الْخَلَاءُ<sup>(2)</sup>

\*\*\*

لَا يُقِيمُ الْعَزِيمُ بِالْبَلَدِ السَّنَةَ      لِ وَلَا يَنْفَعُ الدَّلِيلُ التَّجَاءُ<sup>(3)</sup>

\*\*\*

ثُمَّ فَاوُوا مِنْهُمْ بِقَاصِمَةِ الظَّنِّ      رٍ وَلَا يَتَرُدُّ الْغَلِيلُ الْمَاءُ<sup>(4)</sup>

يفصل الشاعر هنا بين الفعل (ينفع/ ينفع/ يبرد) وبين الفاعل (الخلاء/ النجاء/ الماء) بالمفعول به (الخلي/ الذليل/ الغليل)، ولاشك أن مثل هذا الفصل يحمل دلالات ما كانت لتنتج دون هذا الفصل في الأسلوب، إذ إن تلك الإيماءات الجديدة ترتبط ارتباطاً مباشراً بمبدأ المخالفة، وهي أن الشاعر - في البيت الأول - أراد أن يوحي للمتلقي من خلال فصله بين (ينفع) والفاعل (الخلاء) بأن الأرقام وصلوا من الغلو والتعمدي على قوم الشاعر إلى درجة خلطهم المذنب بالبريء، فلا تنفع البريء براءة مساحته من الذنب<sup>(5)</sup>، فكأنه أراد من خلال رسم الكلمات وترتيبها إيماء تلك الشاعر ولذلك قام بالفصل بين الفعل (ينفع) والفاعل (الخلاء) لكي يدل على البعد المعنوي بين الفعل والفاعل.

(1) من دلالات الإرتياح التركيبي وجماليته في قصيدة العترة لأدونيس، د. عبدالباست محمد الزويد (بحث) مجلة جامعة دمشق، جلد 23، ع 1، 2007: ص 181.

(2) شرح المعلقات السبع: 148.

(3) المصدر نفسه: 152.

(4) المصدر نفسه: 157.

(5) المصدر نفسه: 148.

وفي البيت الثاني فصل الشاعر بين الفعل (يتنفع) وبين الفاعل (النجاء) بالمفعول به، وذلك للدلالة على البعد المعنوي بين (التنفع) و(النجاء) الذي هو الإسراع في السير، فأوحى بذلك أن الشر كان شاملا عاما لم يسلم منه عزيز ولا ذليل<sup>(1)</sup>.

وفي البيت الثالث يفصل الشاعر بين الفعل (يبرد) وبين الفاعل (الماء) بالمفعول به وذلك إيماء بأنهم همزوا أعدائهم فأنصرفوا منهم بداهية قصمت ظهورهم، وليل أجواف لا يسكنه شرب الماء لأن حرارة الحقد لا حرارة العطش، يريد أنهم فاؤوا وقتلوا ولم يتأثروا بقتلهم<sup>(2)</sup>.  
ومن جماليات الفصل بين المتلازمين قول لبيد:

أَذْفَرُوا بِهِنَّ لِقَائِهِ أَوْ مُتَغَلِّبِلِ  
بُدِّلَتْ لَجِيرَانِ الْجَمِيعِ لِحَامِهَا<sup>(3)</sup>

قام الشاعر بالفصل بين الفعل (بدلت) - بمعنى العطاء - وبين الفاعل (لحامها) من خلال شبه الجملة (الجيران الجميع) وذلك للدلالة على جوده وكرمه، لأنه أراد أن يقرب بين الكريم - الذي هو الشاعر - وبين الجيران الذي نال نصيبه من العطاء، وإن الفصل بين الفعل والفاعل من خلال تأخير الفاعل وهو (لحامها) لكي يوحي للمتلقي بكرمه في العطاء بالنيق العاقر والمطفل، وتوزيع لحمها على الجيران الذي قدمه وقربه إلى فعل (بدلت) الدال على العطاء والجود، وربما قد جاء الفصل هنا للدلالة على أهمية الجيران الذين يستحقون العطاء بالنيق التي هي دونهم في الأهمية، ولربما قد يؤكد هذا الأسلوب الانزياحي في التركيب على تحضيد الرأي الذي يقول بالفطرة الإسلامية للمصحابي الجليل لبيد بن ربيعة<sup>(4)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 152.

(2) المصدر نفسه: 157.

(3) المصدر نفسه: 107.

(4) ومثله قوله أيضا: (وتقطعت بعد الكلال خنمامها: 95)، (صهبا غنفة مع الجنوب جهامها: 96)، (يروي الخمائل طالما تسجمامها: 100)، (في ليلة كفر النجوم جهامها: 100)، (بكرت تزل عن الثرى لؤلامها: 101)، (إن قد أحم من الحنوف جهامها: 103)، (واجتاب أودية السراب أكامها: 103)، (أو إن يلوم بحاجة لؤامها: 103)، (قد أصبحت بيد الشمال زمامها: 105)، (حرج إلى أهلهم قاطها: 105)، (وأجن عورات الثغور ظلامها: 105)، (وأبذل من زيد الحميم حزامها)، (حندي ولم يخفر علي كرامها: 107)، (إذ لا يميل مع الهوى أحلامها: 109).

## المبحث الثاني

### الإنزياح في أساليب إنشاء الكلام

#### الإنزياح في أساليب إنشاء الكلام

##### أولاً: الأساليب الإنشائية الطليبية

إنّ الإنشاء أسلوب مكثف بذاته له مرجع خارجي حتى يطابقه أو يخالفه، وينقسم على قسمين: الطليبي وغير الطليبي، فالطليبي يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب<sup>(1)</sup>، وقد اهتم شعراء المعلقات بالإنشاء الطليبي لما يحققه من تنوع وثراء في الأغراض البلاغية، وقدرتهم على التعبير على المعاني المجازية، فالإنشاء الطليبي يتميز بـدلالته الثرية بالمعاني... وقدرته على التعامل مع تضاريس النصوص<sup>(2)</sup>، والأساليب الإنشائية في اللغة العربية تعبر عن حاجة المبدع الملحة إلى تفاعل المتلقي معه بغرض المشاركة، فهي تخلق في اللغة حيوية تجذب القارئ اليه، وقد حاولنا تحديد الصيغ التي يفضلها الشاعر، وبيان طريقة تشكيله لها، وما تولده من دلالات مجازية، تتجاوز أغراضها الأصلية إلى التعبير عن تجربة الشاعر في النص الشعري، ولاسيما أن نصوص المعلقات تعبر عن عواطف الشاعر وسعة خياله، ولعل الأساليب الإنشائية هي الأقدر على استيعاب تلك العواطف والأخيلة، وفيما يأتي أكثر الأساليب حضوراً في شعر نصوص المعلقات:

#### 1- أسلوب الأمر:

هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء واللزوم إذا كان الأمر حقيقياً<sup>(3)</sup>، ولأسلوب الأمر أهمية كبيرة في شعر المعلقات، لما تضمّنه من معانٍ مجازية تكشف عن مضامين الجُمَل في هذه النصوص، في غير الإلزام والتكليف وقد يجرّج أسلوب الأمر إلى أغراض أخرى فمن ذلك:

أ- الالتماس: وهو أطلب الصادر عن المتساويين قدراً ومنزلة على سبيل التلطف<sup>(4)</sup>.

يقول امرؤ القيس:

(1) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني: 51-54.

(2) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د.عبدالقادر عبدالجليل: 267.

(3) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب: 1/313.

(4) البلاغة والتطبيق: 125.

فَقَا تَبْكُ مِنْ ذِكْرِي حَيْسِبُو وَمَنْزِلٍ بِسِقْطِ اللَّوْرِ بَيْنَ الشُّخُولِ فَحَوْمَلٍ<sup>(1)</sup>

يبدو أن الأمر في قوله (فقا) قدخرج إلى معنى الالتماس وفي هذا المحرف عن الأصل الذي يفيد الإلزام فإلتفت انتباه المتلقي ويشأه إلى النص<sup>(2)</sup>.  
ب- التمني: وهو أطلب الذي لا يرجى وقوعه<sup>(3)</sup>. فمن ذلك قول امرئ القيس:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا الْجَلِي بِصَتِيحٍ وَمَا الإِمْبِيحُ بِنِكَ بِأَمْثَلٍ<sup>(4)</sup>

إن فعل الأمر (المجلي) انزاح من الدلالة الإلزامية إلى الإيماء بالتمني<sup>(5)</sup>.  
ج- النصح والإرشاد: وهو أطلب الذي لا إلزام فيه وإنما التصيحة الخالصة<sup>(6)</sup>.  
ومن ذلك قول لبيد:

فَأَقْتَنَعُ مِمَّا قَسَمَ الْعَلِيكَ فِرَائِمًا قَسَمَ الْخَلَائِقُ يَتَّبِعَا عَلَامَهَا<sup>(7)</sup>

\*\*\*

وَأَحِبُّ الْمَجَامِلَ بِالْجَزَلِ وَصَرْمَةً بِأَقٍ إِذَا ظَلَمْتُ وَزَاغَ فِرَائِمَهَا<sup>(8)</sup>

إن فعلي الأمر: (فائقع/ وأحب) قد تخليا عن دلالتها الحقيقية التي تفيد التكليف والإلزام ليخرجها إلى مقصد نفسي جديد وهو (النصح)، وفي هذا الأسلوب المحرف عن الدلالة الأصلية للأمر، فالشاعر يطلب من الإنسان أن يكون عزيز النفس في علاقته مع الآخرين، ولكن ان لاحظ المحرف الصداقة عن مجراها الطبيعي فلا بأس أن يقطعها، وشر الناس من كان يتجنى فيبتدأ بقطع حبل الصداقة والمودة.

(1) شرح المملكات السبع: 13.

(2) ومه قول زهير: (تصير خليلي: 73).

(3) البلاغة والتطبيق، د.احمد مطروب مع د.حسين البصر: 125.

(4) شرح المملكات السبع: 29.

(5) ومه قول عنزة: (ها دار حيلة بالجهراء تكلمي: 130).

(6) البلاغة والتطبيق: 125.

(7) شرح المملكات السبع: 109.

(8) المصدر نفسه: 95.

د- التشجيع: فمنه قول عنتره:

وَلَقَدْ ضَرَفْتُ نَفْسِي وَأَذْهَبَ سُقْمَهَا      قِيلَ الْفُؤَارِسِ وَنُكَّ عَتَرَ أَقْدِيمِ<sup>(1)</sup>

انزاح فعل الأمر (أقدم) من دلالة الأصلية إلى الإيحاء بالتشجيع للشاعر للإقدام في ساعة المعركة.

ه- التوبيخ: ومنه قول الحارث:

فَأَتْرَكُوا الطَّنِيخَ وَالتَّعَاشِيَّ وَإِذَا      تَعَاشَوْا فَعَيَّ التَّعَاشِيَّ الدَّاءُ<sup>(2)</sup>

فالشاعر يوجه خطابه للخصم باستخدام الفعل الأمر (اتركوا) المنزاح إلى دلالة التوبيخ لكي يحملهم على ترك التكبر وإظهار الجهل، وإلا أدى بهم ذلك إلى شرٍ عظيم.

2- التثني:

هو طلب الكف عن الفعل على سبيل الاستعلاء والوجوب<sup>(3)</sup>، وتتصف بُنيته كبقاي الأساليب الطليبة بالبنية التوليدية من حيث خروجها عن أصل وضعها إلى معانٍ مجازية تفهم من خلال السياق، فقد لاحظ البلاغيون أن دخول بنية التثني إلى الأدبية، يقتضي تحلُّصها من ملازمة (الاستعلاء) وهو ما يدفعُ بها إلى سياقاتٍ أخرى بعيدة عن (أصل المعنى) لتمارس إنتاج دلالاتٍ بديلة<sup>(4)</sup>، وللتثني صيغتان الأولى صريحة والثانية غير صريحة وتخرج إلى معانٍ كثيرة استعمل شعراء المعلقات منها:

أ- الالتماس: كما في قول طرفة:

لِحَوْلَةِ أَطْلَالٍ يُرْفَقُ تَهَمَدِ      لِّلْوَحْ كِبَافِي الرَّئِمِ فِي ظَاهِرِ الْيَسَدِ

(1) شرح المعلقات السبع: 143.

(2) المصدر نفسه: 155.

(3) بنظر: مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي: 545، ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 3/ 344.

(4) البلاغية العربية (قراءة أخرى)، محمد عبدالطلب: 297.

وَقُوفاً بِهَا مَسْحِي عَليّ مُطَيَّبٌ يَقُولُونَ لَا تُهْلِكُ أَسَىٰ وَكَجَلْبُو<sup>(1)</sup>

الأطلال هي أطلال خولة حبيبة طرقة بعد أن هجرتها وأصابها البلى، وبعد وقوفه على هذه الديار بعد مضي مدة طويلة أحس يحزن شديد، بدأ تأثيره واضحا عليه، فقال له أصحابه: لا تهلك متتمسين منه أن لا يهلك نفسه حزنا وألما على فراق حبيبته، بل يجب أن يحتمل ذلك بصبر وجلادة.

ب- النصيح: يقول زهير:

فَلَا تُكْتَمُنُ اللهُ مَا فِي قُلُوبِكُمْ لِيَحْفَىٰ وَمَهْمَا يَكْتُمِ اللهُ يَعْلَمُ  
يُؤَخِّرُ فَيُوضِعُ فِي كِتَابٍ فَيَسْخَرُ لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعْجِلُ فَيُنْتَمِ<sup>(2)</sup>

ف قوله (لا تكتمن) من صيغ النهي، وقد انزاح إلى الدلالة النصحية.

د- التهديد والوعيد: فمن ذلك قول عمرو بن كلثوم:

أَلَا لَا يَجْهَلُنَّ أَحَدًا عَلَيْنَا فَتَجْهَلُ فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِيَا<sup>(3)</sup>

فالتركيب (لا يجهلن) أفاد معنى التهديد في هذا السياق الشعري.

### 3- أسلوب النداء:

وهومن أساليب الطلب المهمة فيشعر المعلقات، إذ يعرف ب' طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كل حرف منها مناب الفعل (أدعوا)<sup>(4)</sup>، إلا أنه ولأسباب بلاغية ودقائق فنية يخرج أسلوب النداء إلى معانٍ أخرى تُعرف من دلالات السياق.

(1) شرح المعلقات السبع: 47.

(2) المصدر نفسه: 77.

(3) المصدر نفسه: 120.

(4) علم المعاني: 125، وادوات النداء هي: أقمرة، أي، يا، أيا، أي، آ، أي، وأ.

وعند النظر في نظام المستوى التركيبي للمعلقات نرى ورود مجموعة من النداءات المتزاخعة عن إطارها الاستعمالي المألوف، فكما هو معروف فإن النداء هو أن يطلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف ناب مناب (أدعو) أو (أنادي)، لكن المبدع يقوم بحرق تلك القاعدة لغايات جمالية كاملة في ذهن الشاعر، وفيما يأتي مجموعة من النداءات المتزاخعة الواردة في شعر المعلقات:

أ- الإنزياح في أسلوب النداء بمخاطبة خير العاقل:  
من ذلك قول زهير مخاطباً الربيع:

فَلَمَّا عَرَوْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبِيحِهَا      أَلَا انْعِمُ صَبَاحاً أَيُّهَا الرِّبْعُ وَأَسْلَمُ<sup>(1)</sup>

فالشاعر يخاطب الربيع وكأنه عاقل واع ويسمع كلامه<sup>(2)</sup>.

ب- الإنزياح في أسلوب النداء بالحلف:  
يقول عنتر:

يَا دَارَ عَيْلَةٍ بِالْجَوَامِ تُكَلِّمِي      وَجِوْجِي صَبَاحاً دَارَ عَيْلَةٍ وَأَسْلَمِي<sup>(3)</sup>

فقوله: (دار عيلة) في عجز البيت منادى حلف منه حرف النداء فحذف الشاعر في هذا البيت أداة النداء، مكتئباً بذكر المنادي ومن الطبيعي أن تقدر فيها أداة النداء (يا) فهي أم حروف النداء وأكثرها استعمالاً واكتفى بذكر المنادي (دار عيلة) لقرب المنادي ومكانته عند الشاعر<sup>(4)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 72.

(2) وهناك أمثلة أخرى فقد بلغت عدد النداءات المتزاخعة في صورة التعجب إلى (19) نداء، قال الشاعر: عمرو بن كلثوم استعمل ستة نداءات، ونداء واحد لزهير بن أبي سلمى، لكن ما يهمنا في البحث هو النداءات المتزاخعة والتي وردت عند كل من امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى. ومن ذلك قول امرئ القيس: (ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي: 29)

(3) شرح المعلقات السبع: 130.

(4) ومنه قوله أيضاً: (بدهون عنتر: 142)، (ويك عنتر: أصلها: يا عنتر: 143). وقول امرئ القيس: (فيا عجباً من كورها التحمل: أي يا هؤلاء، أو يا قوم، أشهدو اصحبيم تكورها التحمل: 16). عمرو بن كلثوم: (أها هند فلا تعجل علينا: أي يا أبا هند: 117)، (بأي مشقة عمرو بن هند: أي يا عمرو بن هند: 121).

نستنتج من السابق بان شعراء المعلقات وظفوا الأساليب الانشائية لجماليات أسلوبهم، فالشاعر لا يتعامل مع جملة لغوية صماء، وإنما يتعامل مع جملة فاعلة وحيوية في استحضار المعاني المتعددة وبيان وظيفتها، والأمر نفسه التي قامت عليه الدراسات الأسلوبية الحديثة.

#### 4- أسلوب الدعاء:

وهو الطلب على سبيل التضرع<sup>(1)</sup>، وقد ورد هذا الأسلوب في شعر المعلقات، بصورة مألوفة ولم يخرج عما هو شائع في أسلوب الدعاء بالخير لدى الشعراء إلا ما سوف نلاحظه عند امرئ القيس، فمن ذلك قول زهير:

فَلَمَّا حَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لِرَبِّهَا      أَلَا أَعِمْ صَبَاحًا أَهْهَا الرُّبْعُ وَأَسْلَمُ<sup>(2)</sup>

فالشاعر يحمي الظلل وربعه الدارس، داعياً له السلامة، ومنه قول عنترة:

يَا دَارَ هَبْلَةَ يَا أَلْجَوَامِ تَكَلُّمِي      وَعِجِي صَبَاحاً دَارَ هَبْلَةَ وَأَسْلَمِي<sup>(3)</sup>

إنَّ الشاعر يخاطب دار الحبيبة، يحميها، ويدعو لها بالسلامة.

أما أسلوب امرئ القيس في الدعاء فيمثل انزياحاً عن المألوف وذلك في قوله:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الحِجْدَرَ حِجْدَرَ عَيْسِرٍ      فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلَاتُ إِلَيْكَ مُرْجَلِي<sup>(4)</sup>

إن أسلوب الدعاء يكمن في قول امرئ القيس على لسان حبيته: (لك الويلات)، وهذا الأسلوب خارق للاستعمال المألوف في الدعاء، لأنَّ الدعاء إما أن يكون عليك، وإما أن يكون لك؛ فإذا كان عليك فهو بالويل والثبور، وهو بالشقاء والتبَّار؛ وهو بكل ما هو سيء ضار... وأما إذا كان لك فهو بالسُّقيا والخير، والرحمة والسعادة، والتوفيق والقُلُج، والويل، في ظاهره، مصروف

(1) البلاغة والطبوق: 124.

(2) شرح المعلقات السبع: 72.

(3) المصدر نفسه: 130.

(4) المصدر نفسه: 17.



إلى مصارف الشَّرِّ، ومدفوع إلى وجوه الضَّير، لكنَّ ذلك كله مجرد مغالطة أسلوبية يحملها سطح النسيج: إذا كان السياق يقتضي أنَّ الوبل، هنا، لا يزال يفقد من غلواء شيرِّه وضيره إلى أن يعتدي مجرد كلام أبيض، أي إلى أن يعتدي عبارة محبَّب وتودِّد، وقولة إغراء وتقرب، وإعلان دعاء وتوتمق.....<sup>(1)</sup>.

## 5- أسلوب الاستفهام:

وهو أسلوب يُثير في النفس حركة ويدعو المخاطب إلى أن يشارك السائل فيما يحس ويشعر<sup>(2)</sup>، فهو إبداء لما في النَّفس من فضول معرفي، ويؤجج بما في القلب من وجدان الذات، وكشف عما في الضمير من خيرة خيري: فإذا ما كان مخبوءاً يعتدي مكشوفاً، وإذا ما كان مستكيناً يُنسي معرَى<sup>(3)</sup>.

والاستفهام في البنى الأسلوبية ليس مجرد طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل<sup>(4)</sup>، لأن الوفوف عند البنى اللسانية للقصيدة على مستوى المفردات والتراكيب يُقود إلى إدراك خصوصية اللغة لدى الشاعر التي تقوم على إدراك الدور الوظيفي للمفردات والتراكيب بواسطة مجموعة من الأدوات النحوية التي يركز عليها في بناء الجملة الشعرية<sup>(5)</sup>، ونظراً لما يحققه هذا النسق من مساحة تعبيرية تستوعب دلالات متعددة نجد أن شعراء المعلقات قد أحسنوا استغلاله إذ استخدموه وذلك ليخرجوا بكلامهم مخرجاً آخر للتعبير عما يدور في خلد الشاعر وما يختلج في نفسه من مشاعر أراد التعبير عنها ولكن بصيغة الاستفهام لإظهارها منه سرَّ الحوار الداخلي للنفس الإنسانية، لذا سنقف على الخصائص العامة لنتمكن من رصد الإنزياحات في أسلوب الاستفهام في شعر المعلقات، أما الأدوات التي أوردوها فهي ألمزة، ما، كيف، من، أنى، ماذا.

ومن الأغراض التي خرج إليها الاستفهام في شعر المعلقات:

(1) السنج المعلقات [مقاربة سيميائية/ أنثروبولوجية لتوصيفها]: 178.

(2) أساليب الاستفهام في القرآن الكريم: 296.

(3) السنج المعلقات [مقاربة سيميائية/ أنثروبولوجية لتوصيفها]: 173.

(4) معجم المصطلحات البلاغية: 1/ 181.

(5) شعر الحوار دراسة أسلوبية، جاسم محمد عباس الصميدعي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية - جامعة الأنبار، 2005:

فَمَالِي أَرَانِي وَإِبْنَ عَمِّي مَالِكَا      مَسَى أَدْنُ مِنْهُ يَنَأُ عَتْسِي وَيَيْعُدِي  
يَلُومُ وَمَا أَدْرِي عَلامَ يَلُومُنِي      كَمَا لَا مَسِي فِي الْحَمِي قُرْطُ بِنِ مَعْبِدِي  
وَأَيَّامَسِي مِنْ كُلِّ خَيْرٍ طَلْبَةُ      كَأَلَا وَفَمَعْنَاهُ إِلَى رَمَسٍ مَلْحَدِي  
عَلَى غَيْرِ ذَنْبِهِ قُلْتُ غَيْرَ أَلْسِي      لَشَدْتُ فَلَمَّا هَفِلَ حَمَوَةٌ مَعْبِدِي<sup>(١)</sup>

استعمل طرفة الاستفهام<sup>(2)</sup> خارجا به إلى معنى التعجب في الأبيات معبرا بتلك الطريقة عن مدى أساءه وحزنه من معاملة ابن عمه له لائما إياه ومتعجبا من تصرفه لأنه لا يستحق منه ذلك عندما لجأ إليه طالبا منه العون لاستعادة ابل أخيه، مشبها هذه المعاملة بالوضع في رمس ملحد، وكأنه جعل الاستفهام الباب الذي يدخل منه إلى مواطن إبداعه بالتعبير عن حزنه وأساءه<sup>(3)</sup>.

ب- الاستنكار والوعيد: يقول عمرو بن كلثوم:

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمَّرُوا بَنَ هِنْدُو      تَكُونُ لِقَائِكُمْ فِيهَا قَطِيئَا  
بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمَّرُوا بَنَ هِنْدُو      تُطِيعُ بِنَا الْوَفَاةَ وَكُرْدِيئَا<sup>(4)</sup>

استخدم الشاعر تكرر أسلوب الاستفهام في البيتين (بأي مشيئة / بأي مشيئة) لأنه أراد ان يستنكر على عمرو بن هند بأنه بأية مشيئة يريد ان يخدم من ولاء علينا أو بأنه يسمع للوشاة ولا يصغى إليه، فالشاعر لا يقبل الذلل والاحتقار فاستخدم أسلوب الاستفهام لكي يستنكر ذلك على عمرو بن هند<sup>(5)</sup>.

(١) شرح المعلمات السبع: 62.

(2) ان الاستفهامات الواردة لدى طرفة بن العبد قد بلغت ستة استفهامات، حيث كان الشاعر كبير الصاؤل مما يحدث حوله من ظلم وفساد. ومعه قوله أيضا: (ستعلم إن متنا غدا أهبا الصدي؟: 61).

(3) ومعه قول لييد: (وكيف سؤالنا صمًا: 92).

(4) شرح المعلمات السبع: 121.

(5) إن الاستفهامات في معلقته تواترت خمس مرات، مستخدما هذا الأسلوب للدفاع عن أجداد قبيلة، مستخدما فيها أسلوب المتكلمين بما أفضى قوة ورسالة إلى أساليبه.

ج- الاستفهام بمعنى التثنية: يقول زهير:

أَلَا أُبَلِّغُ الْأَخْلَافَ عَنِّي رِسَالَةً      وَدَيَّيَانِ هَلْ أَقْسَمْتُمْ كُلُّ مُقْسِمٍ<sup>(1)</sup>

فقوله (هل أقسمتم كل مقسم) أي (قد أقسمتم كل مقسم) فأفاد الاستفهام معنى التحقيق.

د- الاستفهام بمعنى النفي والوجود: يقول الحارث بن حلزة:

لَا أَرَى سَنَ هَمِدَتْ فِيهَا فَأَبْكِي أَل      يَوْمَ، ذَلْهَأَ وَمَا يُحِيرُ الْبِكَاءُ؟<sup>(2)</sup>

فقوله (وما يحير البكاء؟) استفهام يفيد الوجود، وهو انزياح عن المؤلف، لأن الشاعر استفهم في غير مكان الاستفهام، فأقصى إلى الاستنكار والقلق والحيرة، ونلاحظ كثرة ورود أسلوب الاستفهام لدى الحارث فبلغ تسع استفهامات<sup>(3)</sup>، وهذا يعود إلى حرص الشاعر لإقناع متلقيه برسالة مهمة ألا وهو ظلم قبيلة تغلب، والدفاع عن قبيلته بدفع التهم الباطلة تجاهها<sup>(4)</sup>.

هـ- الاستفهام بمعنى التثنية: فمن ذلك قول لبيد:

أَوْلَمْ تَكُنْ تُذْرِي نَوَارَ بَأْتِي      وَصُأَلْ عَقْدَ حَيَامِلٍ جَلَامُهَا<sup>(5)</sup>

فالاستفهام كشف عن صفات الشاعر التي يفخر بها- وهي أنه يصل جبل ن يستحق الوصل، ويقطع من هو أهل للقطع، ولا يقيم في مكان لا يرضاه، وإن تجشم في سبيل ذلك أعظم الأخطار- ويصرح بأنها معروفة ومن أجل ذلك يقرّر نوار بها.

(1) شرح المعلقات السبع: 77.

(2) المصدر نفسه: 146.

(3) إن معظم الاستفهامات التي وردت في معلقته أفادت معنى الإنكار والوجود والرفض والنفي، وذلك لكون الشاعر حامل رسالة إنسانية ومن ثم استخدم هذا الأسلوب لإيقاظ انتباه المتلقي فاتباعه لرسالته، ومن جهة أخرى إن أراد الشاعر أن يخاطب المتلقي عن طريق الاستفهام، في حين أن الرسالة تحمل جوابها في نفسها.

(4) ومنه قول طرفة: (هل أنت غلدي؟: 59).

(5) شرح المعلقات السبع: 103.

## ثانياً: الأساليب الإنشائية غير الطليبية:

وهو ما لا يستلزم مطلوباً ليس حاصلًا وقت الطلب<sup>(1)</sup> مثل أفعال المدح والذم، كنعم وبئس، وأفعال التعجب، فهي لإنشاء المدح والذم والتعجب، ومنه: القسم، وقد اهتم البلاغيون بدراسة الإنشاء الطليبي، ووجههم في ذلك: أنه غني بالاعتبارات والملاحظات البلاغية، وأن أساليبه - هي الأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء - قد ترد ويُراد بها غير معانيها، وهذا بخلاف الإنشاء غير الطليبي، فأساليبه أكثرها في الأصل اختيار نقلت إلى معنى الإنشاء، وهي لا تستعمل إلا في معانيها التي وضعت له، فالقسم هو القسم، والتعجب كذلك، والمدح والذم... وهذا لا يعني أن تلك الأساليب خالية من الأساليب الاتزاحية والمزايا الجمالية، بل تكتم نوراً لها ملاحظات بلاغية واعتبارات دقيقة.

وفيما يأتي أنواع من الإنشاء غير الطليبي الذي تشكل ظاهرة أسلوبية لدى شعراء

المعلقات:

### 1- أسلوب القسم:

من الأساليب الإنشائية - غير الطليبية - إذ ورد في شعر المعلقات توكيداً لمعان جاهلية مستمدة من معتقداتهم وعاداتهم، ويشتهم؛ فالقسم من الأساليب الشائعة في الأدب العربي، ولاسيما في الشعر؛ لأن الإنسان غالباً بحاجة إلى توكيد قوله، أو إزالة الشك عن بعض قوله، أو لإثارة شعور ما في نفس المخاطب أو المستمع، ومنهنا استعمل الشعراء القسم منذ القدم، ففي شعر المعلقات، وهو أقدم ما وصل إلينا من الشعر، نجد أسلوب القسم شائعاً في أشعارهم، فكان الشعراء يلجؤون إليه، ويقسمون بأشياء متعددة، فاستعملوا لفظ الجلالة (الله) ويمين الله، وأقسموا بالرب، وبصفات الله وبالبيتو (العمر) مضافة إلى الأسماء المضمرة والظاهرة، وقبل الشروع ببيان أسلوب الاتزياح في صيغ القسم الواردة في المعلقات، فلا بد من بيان أهم الأساليب التي وردت فيها صيغ القسم، لكي يتبين لنا من خلاله الأساليب المتزاحية عن الأسلوب المألوف في القسم.

(1) ينظر: بغية الإيضاح لتلخيص الفتاح في علوم البلاغة، عبدالمعالي الصمدي: 28/2.

## ألفاظ القسم في شعر المعلقات :

قد ورد أسلوب القسم لدى ثلاثة من شعراء المعلقات وهم (طرفة زهير وامرق القيس) حيث تكرر أربع مرات لدى كل من (طرفة زهير) ومرتين فقط لدى (امرئ القيس)، وتنوعت ألفاظ القسم الواردة في شعر المعلقات، فاستعملوا الحروف والأسماء والأفعال والجمل:

أ- الحروف:

1- الباء: وهي أصل حروف القسم ويجوز حذف الفعل أو إظهاره معها، كقول زهير:

فَأَسْمَنْتُ بِأَيْتِي الَّذِي طَافَ حَوْلَهُ      وَجَالَ بَنُوهُ مِنْ قُرَيْشٍ وَجَرَاهُمْ<sup>(1)</sup>

أظهر الشاعر الفعل (أقسم) مع الباء، جاءت الباء للقسم لإيصال معنى القسم الى المقسم به، وهنا أقسم الشاعر بالبيت ويريد الكعبة.

2- اللام: ولا تدخل إلا في التعجب، ومنه قول طرفة:

كَفَّطَرَةَ الرَّؤْمِيِّ أَقْسَمَ رَبِّهَا      لَتَكْتَنِفَنَّ حَتَّى تُشَادَ بِقَرْمَلٍ<sup>(2)</sup>

فقوله (لتكتنفن) اللام فيه لام القسم أي: والله لتكتنفن<sup>(3)</sup>.

ب- أفعال القسم:

يغلب في شعر المعلقات استعمال أفعال القسم الصريحة: (أقسم وحلف، وألى).

1- الفعل (أقسم):

وما يكثر في أيمانهم الفعل (أقسم) مقترنا بالمقسم به، أو مجردا عنه وهو الغالب، فمن ذلك قول طرفة:

(1) شرح المعلقات السبع: 75.

(2) شرح المعلقات السبع: 53.

(3) ويقول الأبياري بأن اللام لام القسم في قول لبيد: [شرح المعلقات السبع: 195]

فَأَنْطَحَ لِبَانَةً مِّنْ لَّمْرَهُنَّ وَصَلَةً      وَلِشَرِّ وَأَصْلٍ غَلِيَّةٍ مِّمْرَاهُنَا

فقوله (ولشر وأصل) قسم مضمر، والتقدير: وأفقه لشر [شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لأبي بكر محمد بن قاسم الأبياري: 537].

لَتَكْتُبُنَّ حَتَّى تُشَادَّ بِقُرْمَلٍ كَعَنْطَرَةِ الرُّومِيِّ أَقْسَمَ رِيهَا<sup>(1)</sup>

ومنه قول زهير:

فَأَقْسَمْتُ بِالْيَيْسِ الَّذِي طَافَ حَوْلَهُ رَجَالٌ بَسُوهُ مِنْ قُرَيْشٍ وَجَسْرِهِمْ<sup>(2)</sup>

## 2- الفعل (حلف):

الحلف واللام والفاء أصل واحد، وهو الملازمة، يقال: حالف فلان فلانا إذا لازمه، والحلف: يقال: حلف حلفا وذلك إن الإنسان يلزمه الثبات عليها، ومصدره الحلف والحلوف أيضا، ويقال هذا شيء محلف إذا كان يشك فيه، فيتحالف عليه<sup>(3)</sup>.

وجاء في لسان العرب: حلف: أي أقسم، يحلف حلفا وحلفا وحلوفًا، وهو أحد ما جاء من المصادر على مفعول مثل: المجلود<sup>(4)</sup>.

17 الحلف: اليمين، وأصلها: العقد بالعزم والنية، فخالف بين اللفظين تأكيدًا لعقده وإعلامًا أن لغو اليمين لا ينعقد تحته<sup>(5)</sup>.

والفعل (حلف). أكثر أفعال الإيمان ورودًا في أساليب القسم ويرد كما في (أقسم) في صور مختلفة، ماضياً ومضارعاً ومصدرًا ومقترباً بالمقسم به، وغير مقترن، غير أنه لا يشبه (أقسم) بكثرة اقترانه ب (لا) بل ندر اقترانه بها، كما أنه في الغالب يستعمل في معنى حث اليمين.

## 3- الفعل (أل):

جاء في تاج العروس: أل يولي إيلاء، وأتلى يأتلي امتلاء، وتألّى يتألّى تألّياً: أقسم وحلف، يقال: ألّيت على الشيعة وآلّيته، وفي الحديث: ألّ من نساها شهراً أي حلف أن لا يدخل عليهن<sup>(6)</sup>.

(1) شرح المعاني السبع: 53.

(2) المصدر نفسه: 75.

(3) أساس البلاغة، الزمخشري: 1/ مادة: حلف.

(4) لسان العرب: مادة: حلف، وينظر: تاج العروس، الزبيدي: مادة: حلف.

(5) ينظر: لسان العرب: مادة: حلف.

(6) تاج العروس: مادة: ألّ، وينظر: معجم مقاييس اللغة، ابن فارس: مادة ألّ.

وفي الوسيط: آلٍ إيلاء: أقسم، يقال آل عليه ومنه، وتآلى: اجتهد وحلف، الإلبي: الكثير الأيمان، والألية: اليمين جمع الأيا<sup>(1)</sup>.  
فمنه يقول امرؤ القيس:

وَبَوَّأَ عَلَيَّ ظَهْرَ الْكَيْسِبِ تُعَدَّرَتْ      عَلَيَّ وَأَلَّتْ حَلْفَةً لَمْ تُحْلَلِ<sup>(2)</sup>  
ومنه قول طرفة:

فَأَلَيْتُ لَا يَنْفَكُ كُشْحِي بِطَائَةِ      لِعَضْبِ رَيْبِي الشُّعْرَيْنِ مُهْتَدِ<sup>(3)</sup>

4- أفعال قد تؤدي معنى القسم مثل الفعل (علم):  
كقول الحارث:

وَقَلَّمْنَا بِهِمْ كَمَا عَلَّمَهُ      وَمَا إِنْ لِلْحَابِئِينَ وَمَاءُ<sup>(4)</sup>

5- ما يلحق بالفاظ القسم:

أ- يمينا: تجري مجرى تسمياً والتقدير: حلفت بالله يمينا، ومنه قول زهير:

يَمِيناً لِنَبِيٍّ أَلْسَيْدَانٍ وَجِدْتُمَا      عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ مَسْحِيلٍ وَمَبْرَمِ<sup>(5)</sup>

ب- لعمرك أو لعمرى أو لعمر اييك: قسم ودعاء، وهو العمر، معناه قسم بالبقاء<sup>(6)</sup>، وجاء في اللسان: العمر، والعمر والعمر: الحياة، ويقال: طال عمره وعمر، لغتان فصيحتان، فإذا أقسموا قالوا: لعمرك فتحوا لا غير، والجمع أعمار، وسمي الرجل عمر تفاقولا أن يبقى،

(1) الوسيط: مادة آلا

(2) شرح المفاتيح السبع: 19.

(3) المصدر نفسه: 64.

(4) المصدر نفسه: 154.

(5) المصدر نفسه: 75.

(6) حروف الماتى: الزجاجي: 67.

والعرب تقول في القسم: لعمرى، ولعمرك، ويرفعونه بالابتداء، ويضمرون الخبر كأنه قال: لعمرك قسمي، أو يميني، أو أحاف به منها، وقيل العمر: الدين، وأيا كان فإنه لا يستعمل في القسم إلا مفتوحاً<sup>(1)</sup>.

وذكر الزجاجي: ومن المرفوع في القسم عندهم: لعمرك، وهو مرفوع بالابتداء، والخبر مضمرة، والتقدير: لعمرك ما أقسم به. وكذلك: لعمر الله كأنه حلف ببقائه عز وجل<sup>(2)</sup>.  
فمن نماذج (لعمرك) قول طرفة:

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ النَّفْسِ      لَكَ الطَّوْلَ الْمُرْحَىٰ وَثِيَاءَ يَأْتِي<sup>(3)</sup>

ومن نماذج (لعمرى) قول زهير:

لَعَمْرِي لَنَيْمِ الْحَيِّ جَرُّ عَلَيْهِمْ      بِمَا لَا يُؤَاتِيهِمْ حَصِيْبٌ بِنُ فَمَضْم<sup>(4)</sup>

ومن نماذج (لعمر أيبك) قول عنتره:

عَلَّقْتُهَا عَرَضاً وَأَثَلْتُ قَوْمَهَا      زَعماً لَعَمْرُ أَيْبِكَ لَيْسَ بِمَزْزَعَم<sup>(5)</sup>

ت- يمين الله:

فمن ذلك قول امرئ القيس:

قَالَتْ: يَمِينُ اللَّهِ مَالِكُ حِيلَةٍ      وَمَا إِذْ أَرَىٰ عِنكَ الْغَوَايَةَ تَنْجَلِي<sup>(6)</sup>

(1) اللسان: مادة: عمر.

(2) الجمل في النحو: 74.

(3) شرح المعلقات السبع: 59، ومنه قوله أيضاً: [شرح المعلقات السبع: 67]

نَهَارِي وَلَا لَيْلِي عَلَيَّ بِسَرْمَدِي

لَعَمْرُكَ مَا أَسْرِي عَلَيَّ بِعُمْدِي

ومنه قول زهير: [شرح المعلقات السبع: 81-79]

دَمَ أَهْنِ نَهَيْكَ أَوْ قَيْلَا لِمَعْلَمِ

لَعَمْرُكَ مَا جَرَّتْ عَلَيْنِهِمْ وَمَا حَمَمِ

(4) شرح المعلقات السبع: 79.

(5) المصدر نفسه: 131.

(6) المصدر نفسه: 22.



فقوله (يمين) قسم يروى بالرفع والنصب، فالرفع على الابتداء، وخبره محذوف تقديره (قسمي)، أما النصب فعلى نزع الخافض، والتقدير: (حلفت بيمين الله)، وقد يجوز أن يكون مفعولا مطلقا لفعل محذوف من معناه مثل (حلفت أو قسمت).

ث- وجدك:

ومنه قول طرفة:

وَلَوْلَا ثَلَاثُ هُنَّ مِنْ لَدُوِّ الْفَتَى      وَجَدَكَ لَمْ أَحْفَلْ مَتَى قَامَ غُرُوبِي<sup>(1)</sup>

ج- دلالة (ولقد) على القسم:

يقول عنترة:

وَلَقَدْ حَقِظْتُ وَصَاةَ عَمِّي بِالضُّحَى      إِذْ تَقَلَّصَ الشُّقْتَانِ عَنِّي وَضَحِ الْقَمِّ<sup>(2)</sup>

فالواو حرف قسم وجبر، والمقسم به محذوف تقديره: والله، والجار والمجرور متعلقان بفعل محذوف، تقديره: أقسم، واللام واقعة في جواب القسم<sup>(3)</sup>.

(1) وقوله أيضا: [شرح المعلقات السبع: 62] وقويت بالقربي وجدك التي متى بك أمر للتكيفة أشهد

(2) شرح المعلقات السبع: 142.

(3) ومن ذلك قوله أيضا: [شرح المعلقات السبع: 131، 137، 143]

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَهْرَأُ سَعْفَتَهَا	يَسْلِي الْفُؤَادَ وَيَسْلُكُ عَشِيرَ الْأَسْلَمِ
وَلَقَدْ تَرَبَّتْ مِنْ الْمَدَامَةِ بِتَدَامَا	رَكَدَ الْمَسَايِرَ بِالْمَشْرِفِ الْمَعْلَمِ
وَلَقَدْ نَزَلْتُ لَمَّا تَطَنِّي هِيرَه	مَتَى يَمْتَزِلُ الْعَسْبُ الْمَكْرَمِ
وَلَقَدْ خَشَعَتِ يَدَا أُنُوتٍ وَلَمْ تَبُورِ	لِلْمَحْرَبِ دَائِرَةً عَلَى ابْنِي عَمْسُخَمِ
إِنَّا بِنَعْمَلَا لَلْقَدْ تَرَكْتُ أَبَاهُمَا	جِزْرَ السِّيَابِ وَكَلَّ نَسْرَ قَسَمِ

## الإنزياح في أسلوب القسم:

إن أساليب القسم التي وردت في شعر المعلقات لم تخرج عن المألوف والشائع في ما هو معروف في أسلوب القسم إلا في النقطتين الآتيتين:

أ- إن أسلوب امرئ القيس في القسم على لسان فاطمة قد خرج عن المألوف، لأن أسلوبه ومن الوجهة الدلالية الخالصة، لا يعني الرفض، ولا يعني التقديس؛ بمقدار ما هو كلام تقوله المرأة حين تريد باطناً ولا تريد ظاهراً. فالثأبي، والثألي لدى هذه المرأة لم يكن يقصد منه التمتع الحقيقي، ولا التيسيس منها، ولا التزهيد فيها؛ بمقدار ما كان ضرباً من العنج والإغراء بها، حتى قيل: إن البيت الثاني هو أغنح بيت قيل في الشعر العربي على سبيل الإطلاق كان النسيج الشعري لدى امرئ القيس أبداً يستعيرُ عن النسيج الشعرية لدى زملائه المعلقين، ويتفرّد عنها، إن لآ نقل يتسامى عليها. فالقسم لديه، هنا، مُنزاع لأنه لا يمتثل ظاهره الدلالة، بينما نلغي الآليات، لدى طرفة وزهير، لا تخرج عن وضعها اللغوي، المألوف لدى الناس<sup>(1)</sup>.

ب- ونلاحظ بان شعراء المعلقات لم يفرقوا بين (الحلف والقسم) فجاء بمعنى واحد وهو القسم، وهذا الاستخدام يمثل انزياحاً عن المعيار المألوف وهو الفرق بين الفعلين في الدلالة، لأن الحلف وما يشق منه في معرض اليمين الكاذب، الذي يصدر عن أناس غير ملتزمين بآبائهم، بينما الفعل (أقسم) يكون في معرض الصدق وغالباً ما أسند (القسم) إلى الله عز وجل<sup>(2)</sup>.

يقول امرؤ القيس:

وَيَوْمًا عَلَى ظَهْرِ الْكَيْسِ تَعْدَرْتِ عَلَيَّ وَأَلْتِ حَلْفَةً لَمْ تَحْلُلِ<sup>(3)</sup>

في البيت السابق جاء الحلف وهو قوله ألت حلفة بمعنى القسم، وفي الحقيقة أن هناك مفارقة بين الحلف والقسم، كما فرق القرآن بينهما وذلك في قوله عز وجل: ﴿لَا يُؤَاخِذُكُمُ اللَّهُ بِاللَّغْوِ فِي

(1) السج المعلقات- مقاربة سيميائية لتتولوجية لتصوصها، عبد الملك مرتاض: 179-180.

(2) ينظر: التطور الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن الكريم، عودة أبو عودة: 514.

(3) شرح المعلقات السج: 19.

أَيْدِيكُمْ وَلَكِنْ يُكَافِئُكُمْ بِمَا قَدَّمْتُمْ الْأَيْدِينَ فَكُنْتُمْ لَهُمْ آيَةً أَلَمْ تَرَ عَسْرَةَ مَسْكُونٍ مِنْ أَوْسَطِ مَا نطُوعُونَ أَيْدِيكُمْ أَوْ كَسَوْتُمْهُم  
 أَوْ تَحْوِيهِ رَبِّي قَدْ أَنْزَلْتُ فِيكُمْ حِكْمًا لَعَلَّكُمْ تَتَذَكَّرُونَ ذَلِكَ كَثْرَةُ آيَاتِنَا لَكُمْ إِذَا عَلَّمْتُمُ وَاحْتَسَبْتُمْ أَيْدِيكُمْ كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ  
 آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴿٥٨﴾ [المائدة: 89].

وقوله تعالى: ﴿لَا تَقِيمُ رَبِّي الشَّرِيفَ وَالْقَرِيبَ إِلَّا الْقَتِيلَةَ﴾ [المعارج: 40].

فجاء الحلف بمعنى اليمين الكاذب، في حين أن لفظة (أقسم) فقد ورد في القرآن الكريم في معرض الصدق.

## 2- أسلوب المدح والذم:

المدح والذم أسلوب من أساليب العربية وضعه النحاة في باب مستقل، وعده البلاغيون من الإنشاء غير الطلبي، وقد ذكر النحاة لهذا الأسلوب ألفاظا منها ما هو لإنشاء المدح مثل (نعم) و(حبذا) ومنها ما هو لإنشاء الذم مثل (بئس) و(لاحبذا)، فالغرض من هذه الألفاظ هو إنشاء المدح والذم، وإن تلك الألفاظ تصنف هلى أساس من المعنى، فهي ألفاظ تدخل على الجملة الاسمية لتنفيذ المدح أو الذم والمبالغة فيه، وتشكل ركنا رئيسا في أسلوب المدح والذم القائم على انفعال في النفس تجاه موضوع خارجها يستحق أن يمدح أو يذم، وهذا ما يجعلنا نصنفها في الجمل الانفعالية والأساليب التائيرية<sup>(1)</sup>.

1- الأسلوب المباشر في أسلوب المدح: وذلك باستخدام ألفاظ لإنشاء المدح أو الذم، فمن ذلك قول زهير:

يَمِيناً لَنَنْعَمَ السَّيِّدَانِ وَجِدَانِما  
 على كلِّ حالٍ من سَحِيلٍ وَمَبْرَمٍ<sup>(2)</sup>

فالتركيب اللغوي (لنعم السيدان) أسلوب أراد به الشاعر مدح ممدوحه، بصفات الكرم والتعاون، لما بذلا من جهد مادي ومعنوي للصلح بين عيس وذبيان، وحذف المخصوص بالمدح يؤدي معنى التفضيم والسياق يدل عليه.

(1) تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث: 519.

(2) شرح المعاني السبع: 75.

ب- الأسلوب غير المباشر في المدح والذم، وذلك باستخدام تراكييب يدل عليهما، فمن ذلك قول عنتره:

شَرِبْتُ بِمَاءِ الدُّحْرَضَيْنِ فَأَصْنَبْتُ زُورَاءَ ثَقُورٍ عَن حِيَاضِ الدُّنْيَمِ<sup>(1)</sup>

إن الشاعر يمدح ماء عين الدحرضين الذي شربته منه نأفته فحسنت لذلك حالها، فسمت وفرقت من وجهة، وأمت رغبة من الشراب من ماء حياض الدنيا (وهو ماء الأعداء لزهوية) من وجهة أخرى<sup>(2)</sup>، ومن خلال قرائتنا لأبيات معلقته نتبين بأن الشاعر يقابل بين حقلين معجميين هما (حقل الذم، وحقل المدح)؛ سعياً لإبراز ذاته، وذلك من خلال نفي المفردات الدمية عن نفسه، وتثبيت المفردات المدحية لها، وذلك كما يلي:

- 1- حقل الذم: أكسل، التبئد، الخوف، الإنكار (ينفيها الشاعر عن نفسه: لم أكسل، لم أتبئد).
- 2- حقل المدح: نمتى، الرفد، الدرورة، الشريف، المصمد (يشبها الشاعر لنفسه: أرفد، تلاتني إلى ذروة البيت الشريف المصمد).

ومن خلال قراءتنا لأسلوب المدح والذم في شعر المعلقات، تبين لنا بأن الشعراء لم يخرجوا عما هو مألوف في هذا الأسلوب، ولكن جماليات أسلوبهم في المدح والذم أضفت الحيوية والتمييز لنصوصهم مما يجلب انتباه المتلقي، منبعا فيه الدهشة والغرابة وبالتالي كل ما يعثر المفاجئة فهو يدخل من باب الانزياح الأسلوبي حتى وإن كان هذا الأسلوب بعيدا من الفنون البلاغية.

### ثالثا: ظواهر أسلوبية في التركيب:

#### 1- التحول الأسلوبي:

وهو انزياح تركيبى يعنى الانتقال من بين أساليب الكلام انتقالا مفاجئا يستهدف إحداث تأثير فني<sup>(3)</sup>، كالتحول من الإنشاء إلى الخبر ومن الخبر إلى الإنشاء، إذ تساهم تلك الأساليب في بناء النصوص وزيادة شعريتها. فمن ذلك قول الحارث:

(1) شرح المعلقات السبع: 135.

(2) المصدر نفسه والصحيفة نفسها

(3) الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 127.

مَ فِيهِ الْعُهُودُ وَالْكَفَالَةُ  
 قُضِيَ مَا فِي الْمَهَارِقِ الْأَهْوَاءِ  
 مَا اشْتَرَطْنَا يَوْمَ اخْتَلَفْنَا مَسْوَءًا<sup>(1)</sup>

وَأَذْكُرُوا جِلْفَ ذِي الْمَجَازِ وَمَا قَدَّ  
 حَدَرَ الْجَوْرِ وَالْتَعَدِّيَّ وَفَمَلَّ يَنْ  
 وَأَعْلَمُوا أَنَا وَإِيَّاكُمْ فِي

\*\*\*

نَمَّ غَايِبُهُمْ وَمِثْلَا الْجِزَاءِ  
 طَ بِجَوْرِ الْمَحْتَمَلِ الْأَهْبَاءِ  
 سَ وَلَا جَنْدَكَ وَلَا الْحَدَاءِ  
 مِثْلَكُمْ إِنْ هَدَرْتُمْ بُرَاءَةَ  
 هِمَّ رِمَاحَ صُدُورُهُنَّ الْقَهْوَءِ<sup>(2)</sup>

أَعْلَيْنَا جُنَاحُ كِنْدَةَ أَنْ يَخْ  
 أَمْ هَلَيْنَا جَرَى إِسَادٍ كَمَا يَسِي  
 لَيْسَ مِنَّا الْمَهْرِيُّونَ وَهَلَا قَمِي  
 أَمْ جَنَائِيَا بَنِي عَتِيقٍ فَلَئِنَا  
 وَكَمَا نُونَ مِنْ تَمِيمٍ بِأَيْدِي

نلاحظ ظاهرة التحول الأسلوبية بصورة جلية في هذه الأبيات، إذ إنه استخدم أسلوبياً الخبر والإنشاء في البيت الثاني، وذلك كالآتي:

(حذر الجور والتعدي): ← أسلوب الخبر (الجملة الخبرية)

(وهل ينقض ما في المهارق الأهواء): ← أسلوب الإنشاء (استفهام)

فالشاعر أراد أن يبين لخصمه أن ما تم الاتفاق عليه في ذي الجواز وبمضور عمرو بن هند، لا تبطله أهواؤهم الضالة<sup>(3)</sup>، وقد استخدم الشاعر أسلوب الاستفهام لكي يبين للمتلقي التزام قبيلته بتلك العهود، وأنهم يرفضون نقض العهود.

وفي البيت الثالث والرابع والخامس يستمر في استخدام أسلوب الإنشاء (الاستفهام وفعل الأمر):

مَ اشْتَرَطْنَا يَوْمَ اخْتَلَفْنَا مَسْوَءًا  
 نَمَّ غَايِبُهُمْ وَمِثْلَا الْجِزَاءِ  
 طَ بِجَوْرِ الْمَحْتَمَلِ الْأَهْبَاءِ

وَأَعْلَمُوا أَنَا وَإِيَّاكُمْ فِي  
 أَعْلَيْنَا جُنَاحُ كِنْدَةَ أَنْ يَخْ  
 أَمْ هَلَيْنَا جَرَى لِإِسَادٍ كَمَا يَسِي

(1) شرح المملقات السبع: 156

(2) المصدر نفسه: 157.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 156.

فترأه في البيت الثالث يستخدم أسلوب الإنشاء (فعل الأمر) لكي يبين للمقابل بأنهم معهم سواء في تلك الشرائط التي أوثقوها في حلف ذي المجاز، فأراد أن ينبه الخصم على تقص العهود.

وترأه في البيت السادس يرجع إلى الأسلوب الخبري (النتفي):

(لَيْسَ مِنَّا الْمَفْزُؤُونَ وَهَلَا قَسِي سُنْ وَلَا جَنْدَلٌ وَلَا الْحَدَانَةُ)

ثم يتحول إلى الأسلوب الإنشائي (الاستفهام)، وذلك في قوله:

(أَمْ جَنَائِيَا بَنِي عَتِيْقٍ قَالَا مِتَّكُمْ إِنْ غَدَرْتُمْ بُرَاةً)

وبمدها يتحول إلى الأسلوب الخبري إذ يقول:

(وَكَمَا تُونَ مِنْ تَوْسِيمٍ بِأَيْدِي هِمٍ رِيْحٍ صُدُوْرُهُنَّ الْقَضَاءُ)

إن هذه التحولات الأسلوبية يرجع سببها إلى موقف الشاعر في الدفاع عن قبيلته ضد بني (بكر)، فاحتاج أكثر من أسلوب في الكلام لغرض إقناع المتلقي ببراءتهم من كل تهمة توجه إليهم، فلون في صور الأداء، فاستعان بالأساليب الإنشائية كالاستفهام، والأمر ليجذب اهتمام السامع؛ وراوح بين الإنشاء والخبر لأن التنوع الأسلوبية يفيد الشاعر في التأثير في المتلقي وإقناعه بما يهدف إليه، ومن جهة أخرى تعدّ هذه الظاهرة انزياحا تركيبيا عن طريق التنوع في استخدام الأساليب، فبلفت انتباه المتلقي ويفاجئته ومن ثم يثير الحس الجمالي فيه.

وبهذا فإن هذا النص الشعري اتكأ على التحول الأسلوبية في توصيل المعاني فمن الإنشاء إلى الخبر ثم إلى الإنشاء من جديد، ليظهر نصا شعريا تعلقه غمامة تحتاج من المتلقي شيئا من أعمال الفكر وكذا الذهن لكي يصل إلى الإيحاءات الكامنة في نفس الشاعر.

## 2- الالتفات

الالتفات من الأساليب التعبيرية الإبداعية في اللغة الأدبية، واستقرّ مفهومه عند البلاغيين على أنه الانتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر أو انه الانصراف عنه إلى آخر<sup>(1)</sup> ويقوم على مقتضيات التخطي والانحراف عن الأنماط المعتادة، وهو خاصة تعبيرية ذات طاقات إيجابية يبنى على الإنزياح عن النسق اللغوي المألوف، وذلك من خلال انتقال الكلام من صيغة إلى أخرى، كالانتقال من الخطاب إلى الغيبة، أو العكس<sup>(2)</sup>.

والالتفات ظاهرة أسلوبية تعتمد على انتهاك النسق اللغوي المعروف وتجاوزه معتمدا على الإنزياح من خلال المطابقة، ومن أنواعها: الانتقال من المخاطب إلى المتكلم، ومن الجمع إلى المفرد، أو من زمن الماضي إلى الحاضر، وما يشبه ذلك<sup>(3)</sup> ويعدّ التجريد<sup>(4)</sup> من ضمن أنواع الالتفات. وان الالتفات من السمات التضميلية التي تأسر وجدان الشاعر قبلجا إليها لمداورة القارئ وتطرية لنشاط السامع... وعدّ الالتفات من صميم الإنزياح لشموليته على بنية إلتباسية تضميلية يشترك في تكرسها كل من المعمار والأسلوب والدلالة، ويتم ذلك كلّه بلغة شعرية<sup>(5)</sup>. ويمكن حصر جمالية الالتفات في عنصرين<sup>(6)</sup>:

1- إتيان الشاعر معنى يريد الإنصراف به إلى معنى آخر.

2- إكساب هذا المعنى سمات إلتباسية بمحاولة تضليل القارئ.

وتلاحظ أن ظاهرة الالتفات قد وردت بشئى أنواعه في شعر المعلقات إذ عني شعراء المعلقات في قصائدهم بالالتفات عناية جلي، أسهمت مع الظواهر الإنزياحية الأخرى في تقوية الإحساس الجمالي بالنص، إذ ورد من الإلتفات في شعر المعلقات الأنواع الآتية:

1- الالتفات الفعلي 2- الالتفات العددي 3- الالتفات النوعي أو الضميري.

وفيما يأتي نماذج لكل منها:

(1) ان الالتفات في مباحث البلاغيين، جليل رشيد فالح، مجلة آداب المستنصرية، دمشق، بغداد، ع9، دس، 1984: ص 66.

(2) ينظر: خصائص الأسلوب في شعر طرفة بن العبد، رؤى جمعة يونس، رسالة ماجستير: 83.

(3) ينظر: البديع: 58.

(4) التجريد: شكل من أشكال الالتفات وهو مخاطبة الشاعر لنفسه. ينظر: الإيضاح: 206.

(5) ينظر: شعرية الإنزياح دراسة في جماليات العلول، دخيرة حزة العين: 224.

(6) المصدر نفسه: 229.

## 1- الالتفات الفعلي:

إن هذا النوع يقع بين صيغ الأفعال مثل: من المضارع إلى الأمر، ومن الماضي إلى الأمر، ومن الماضي إلى المضارع، ومن المضارع إلى الماضي، فمن ذلك قولهمرو بن كلثوم:

قِيَّيْ قَبْلَ الثَّفْرِقِ يَا ظَعِينَا      لُحْبُرَكَ الْيَقِينِ وَلُحْبُرِنَا  
قِيَّيْ نَسْأَلُكَ هَلْ أَحْدَثْتَ صِرْمًا      يَوْشَكَ الْبَيْنِ أَمْ خُنْتِ أَلْيَسًا<sup>(1)</sup>

نلاحظ وجود الالتفات الفعلي في البيتين وذلك كالآتي:

(قفي) = فعل الأمر ← (لحبرك) (لحبرينا) = فعل المضارع

(قفي) = فعل الأمر ← (نسالك) = فعل مضارع ← (خنت) = فعل ماض

يبدو أن الشاعر قد أحسنَ بآلم فراق الحبيبة، فيستوقفها مشتكياً لها ما أصابه من المموم والألم بسبب اعتمادها عمن يجب، وبالمقابل فإن الشاعر سوف يكشف لها ما وقع من الأحداث بعد هذه الفترة، وأيضاً لكي يتأكد الشاعر هل أن الفراق أدى إلى القطيعة أو الحيانة، إذن نستطيع القول بأن التركيب السطحي لهذين البيتين-والمكون من الالتفات الفعلي بين الأفعال- مناسب تماماً لما يريد الشاعر بان يعرفه من التغيرات والتطورات الحاصلة بعد فترة الانقطاع، فالشاعر استخدم كل صيغ الأفعال (الماضي، المضارع، والأمر) وكأنه بهذا الأسلوب أراد أن يبحث في كل الجوانب والنواحي والأوقات لكي يتأكد من بلائمه حبهامه<sup>(2)</sup>.

## 2- الالتفات العددي:

وهو الانتقال من: (الجمع إلى المفرد، وبالعكس)، ومن (الثنى إلى الجمع، وبالعكس).

1- الانتقال من الجمع إلى المفرد:

فمن ذلك قول عنتره:

هَلْ عَادَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتْرَدِّمٍ      أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ نَوْمِهِمْ<sup>(3)</sup>

(1) شرح العلفات السبع: 114.

(2) ومن الالتفات الفعلي أيضاً قوله: (ورثنا / ونورثها: 125)، (ملانا / ملأوه: 127).

(3) شرح العلفات السبع: 130.



غادر الشعراء (الجمع) ← عرفت (المفرد)

في صدر البيت وفي قوله (غادر الشعراء) استخدم الشاعر صيغة الجمع إذ إنه قصد بكلامه (جماعة الشعراء)، في حين أنه في العجز البيت وفي قوله (عرفت) التفت إلى (المفرد المخاطب)، إذ عدل عن أسلوب (الجمع) إلى (المفرد)، وهذا التفت يكمن فيه الالتفات النوعي (الضميري)، لأنه في الوقت نفسه عدل من أسلوب الغيبة إلى الخطاب<sup>(1)</sup>.

ب- الانتقال من المفرد إلى الجمع: فمن ذلك قول عنتر:

وَكُلُّ عِبْلَةٍ بِالسَّجْوَاءِ وَأَهْلُنَا      بِالْأَحْزَنِ فَالْصَّمْتَانِ فَالْأَتْلَمِ<sup>(2)</sup>

انتقل الشاعر من المفرد إلى الجمع كما أوضح أدناه:

تحل عبله (المفردة المؤنثة) ← أهلنا (الجمع)

في عجز البيت انتقل الشاعر إلى صيغة الجمع في (أهلنا) وكأنه أوحى بذلك جمع شمله مع حبيبه، فهو يشعر بالوحدة ولكنه نحاشى الأسلوب المفرد ولم يقل (أهلي) تعويضا لفراق الحبيبة التي حلت بعيدة عن الشاعر.

ت- الانتقال من المثني إلى الجمع: فمن ذلك قول امرئ القيس:

قِفَا نَيْكُ مِنْ ذِكْرِي حَيْبِمْ وَمَنْزِلِ      بِسِقْطِ السَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلِ<sup>(3)</sup>

يكمن الالتفات العددي في قوله (قفا/ نيك) وذلك كما مبين أدناه:

قفا (للمثنى) ← نيك (للجمع)

إن الشاعر طلب من صاحبه الوقوف لمشاركته البكاء عند تذكر الحبيبة التي فارقت ومنزلا خرجت منه<sup>(4)</sup>، فالتفت إلى صيغة الجمع في البكاء، وكان الشاعر أراد بهذا الأسلوب المشاركة الوجدانية لدى المتلقي لفهم معاناة الشاعر وعمومه بسبب مفارقتها الحبيبة والديار.

(1) ومنه قول الحارث: (لنكننا/ حبه: 155).

(2) شرح المملقات السبع: 131.

(3) المصدر نفسه: 13.

(4) ينظر: شرح المملقات السبع: 131..

### 3- الالتفات النوعي (الضميري):

وهو أكثرها شيوعاً في الكلام، الذي يقع بين أنواع الضمائر، والضمائر تنقسم على ثلاثة أنواع هي (التكلم، والخطاب، والغيبة)، يمثل كل نوع منها في النص الشعري وظانف يستدل عليها تبعاً للعلاقات القائمة بينها<sup>(1)</sup>، لأن تلك الضمائر يمكن أن تخرج من نطاقها المحدود داخل الجملة النحوية التقليدية، لتدلّ على نماذج جمالية تتعلق بأحاسيس المبدع ومشاعره، لأن: الالتفات من الفنون ذات الأثر الفعّال في تنوع أنماط الكلام تلبية لبواعث نفسية شتى<sup>(2)</sup>.

واستخدمه شعراء المعلقات كأحد التقنيّات الأسلوبية التي تظهر قدرة الشاعر على التصرف والافتتان في وجوه الكلام<sup>(3)</sup>، وكما نعلم بأن التنوع في استخدام الضمائر يعدّ كسراً للسياق اللغوي فبلفت انتباه المتلقي ويشوّقه، لأن السياق إذا ما استمر على وفق نسق بعينه سيكون سياقاً مُشْتَبِهاً<sup>(4)</sup>، لذلك فإن الانتقال بين تلك الأساليب يعدّ خروجاً على المألوف إلاّ أنه خروج يهدف إلى تحقيق إيحاءات متعددة لافتة لانتباه القارئ<sup>(5)</sup>، واستخدم شعراء المعلقات أنواع الالتفات الآتية:

أ- الانتقال من الخطاب إلى الغيبة. ب- الانتقال من الغيبة إلى الخطاب.

ت- الانتقال من التكلم إلى الخطاب. ث- الانتقال من الخطاب إلى التكلم.

ج- الانتقال من الغيبة إلى التكلم. ح- الانتقال من التكلم إلى الغيبة.

أ- الانتقال من الخطاب إلى الغيبة

ورد الالتفات من (الخطاب إلى الغيبة) وصدرت عنه بواعث مختلفة منها: إقناع المخاطب، والتعظيم والعيّزة، والتحقير، فمن ذلك قول امرئ القيس:

فَوَيْلِكَ حَبْلِي قَدْ طَرَفْتِ وَمُرْهَبِ      فَأَلْهَيْتَهَا عَنْ ذِي عَمَائِمٍ مُخَوِّلِ<sup>(6)</sup>

(1) ينظر: اللغة الشعرية: 185.

(2) فن الالتفات في مباحث البلاغيين: جليل رشيد فالح: 65.

(3) الكشف: 62 / 3.

(4) ينظر: أسلوبية البناء الشعري، ارشد علي محمد: 102-103، وينظر: الأسلوبية، دفتح الله احمد سليمان: 229.

(5) ينظر: البلاغة والأسلوبية: 204-205، وينظر: الانزياح في انشودة لطر للسياق، سعدون محسن اسماعيل الخديفي،

(رسالة ماجستير): 91.

(6) شرح المعلقات السبع: 18.

قام الشاعر بالعدول من الخطاب إلى الغيبة وذلك وفق المخطط الآتي:  
 فمثلك (الكاف) ضمير متصل ← للخطاب فألميتها (ها) ضمير متصل للغيبة  
 إن الشاعر استخدم الالتفات الضميري إذ عدل من الخطاب إلى الغيبة من أجل إقناع المرأة  
 التي يخاطبها لكي يلين له قلبها، فبين لها بأنه خدع الحبلى والمرضع من قبلها مع اشتغالهما بأنفسهما  
 فكيف هي تتخلص منه.

#### ب- الانتقال من الغيبة إلى الخطاب

ورد مفهوم الالتفات من الغيبة إلى الخطاب في شعر المعلقات لمسوغات متعددة مثل:  
 التنبيه، التوبيخ، توجيه العتاب واللوم، السخرية، وبث الشكوى إلى المخاطب المقصود في النص، إذ  
 إن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور  
 على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعباً كثيرة لا تنحصر وإنما يؤتى بها على حسب  
 الموضوع الذي ترد فيه<sup>(1)</sup>، فمن ذلك قول الحارث:

إِذْ تُمْنُوهُمْ غُرُوراً فَسَاقَتْهُمُ إِلَيْكُمْ أَمْنِيَّةُ أَفْرَاءِ  
 لَمْ يَغْرُوكُمْ غُرُوراً وَلَكِنْ رَفَعَ الْأَكْ شَخْصَهُمْ وَالضُّحَاءُ<sup>(2)</sup>

في البيت الأول لفت الشاعر في قوله (تمنؤهم، فساقتهنم/إليكم) من الغيبة إلى الخطاب  
 كما مبيّن أدناه:

فساقتهنم (هم) ضمير متصل للغيبة ← إليكم (كم) ضمير متصل للخطاب  
 نلاحظ أن الانتقال من الغيبة- التي هي حكاية حال وقعت- إلى الخطاب المباشر الذي  
 يستحضر المخاطب، إنما هو لغرض توجيه العتاب واللوم إلى المخاطب، لكونهم اغتروا بشوكتهم  
 وعدتهم فتمنؤا قتال العدو، فساقتهنم إليهم أمنيتهنم التي كانت مع البطر<sup>(3)</sup>، ونلاحظ في البيت  
 الثاني بأن الشاعر يلتفت من الخطاب إلى الغيبة-بعكس الالتفات في البيت الأول- للغرض نفسه،

(1) المثل السائر: 2/183.

(2) شرح المعلقات السبع: 153.

(3) المصدر نفسه: 173.

كما إن هذا الأسلوب يجعل المتلقي أكثر استتارة وتنبهاً، مفعماً بالمشاركة الحويوية<sup>(1)</sup> لتقبل النص وفهمه<sup>(2)</sup>.

ت- الانتقال من التكلم إلى الخطاب:

وقد ورد هذا النوع من الالتفات الضميري لأغراض وغايات متعددة هي: النصيح والإرشاد، الحث على فعل أمر ما، التنبيه، التخصيص، العتاب واللوم، فتمه قول طرفة:

رَأَيْتُ بُيْتِي فَبَرَاءَ لَا يُنْكِرُونِي      وَلَا أَهْلَهُ فَذَاكَ الطَّرَافُ الْمُنْدُ  
أَلَا أَيُّهَا اللَّائِمِي أَحْضُرْ الرِّوْحَى      وَأَنْ أَشْهَدَ اللَّذَاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلِدي<sup>(3)</sup>

استخدم الشاعر الالتفات في البيتين كما مبين أدناه:

رأيت (التاء) للمتكلم ← ألا أيها اللائمي (وجه للمخاطب)

إن الشاعر اختار هذا الأسلوب لغرض إلقاء العتاب واللوم على المخاطب، في البيت الأول قال (رأيت) أراد انه حتى لو أن أهله وأقاربه هجروه وابتعد عنهم، فإن الناس الذين أحسن إليهم الشاعر سواء من الفقراء الذين لصقوا بالأرض من شدة الفقر فلا ينكرون إحسانه، أو من الأغنياء فلا ينكرون استعطابهم صحبته ومناذمته<sup>(4)</sup>، إذ إن هم لا يتخلون عنه، وبعد ذلك يتقل فوجه الخطاب إلى الذي يلومه بقوله (ألا أيها اللائمي) مستنكراً له- باستخدام أسلوب الاستفهام الذي يفيد الجحود- إنه إذا ما ترك الحرب وشغل بملذات الحياة فهل يصيرف عنه الموت ف يكون خالداً؟

(1) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هاجن، ترجمة: إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم: 147/2.

(2) ومه قول عنترة: (حقت، أصبحت للغاية/ طلاك، ابنة حرم، للمخاطبة: 131)، إن ذكر الحبيبة في صدر البيت بأسلوب الغلاب، يوحي بعد الحبيبة عن الشاعر كونها نزلت بأرض الأعداء ولكن التفات الشاعر في صجر البيت إلى المخاطب يدل على قرب منزلتها في قلب الشاعر، فهي مهما ابتعدت تكون حاضرة في قلبه.

(3) شرح المعلقات السبع: 59.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 59.

### ث- الانتقال من الخطاب إلى التكلم:

وفي هذا النوع من الالتفات ينتقل الشاعر من أسلوب الخطاب إلى التكلم، وفقاً لما تتطلبه الأفعال التي يطرحها الشاعر في النص الشعري فمن تلك الأفعال: التخصيص، ومنه قول لبيد:

فَأَقْنَعُ بِمَا قَسَمَ الْمَلِيكُ فَإِنَّمَا قَسَمَ الْخَلَائِقُ بَيْنَنَا عَلَامُهَا<sup>(1)</sup>

إن الالتفات يكمن في قوله:

فأقنع (للمخاطب) ← بينا (لجماعة المتكلمين)

عدل الشاعر من أسلوب الخطاب المردد الذي يقصد به الخصم - وفي هذا الأسلوب تحقير وتصغير من شأن المخاطب - إلى جماعة المتكلمين - وفيه تعظيم لشأنهم -، وذلك لكي يوحى للمتلقى ما أراد من فخر بقومه من خلال تخصيصهم وتمييزهم بالكمال والرفعة بين الخلائق، في حين أن العذرَ نصيبه النقص والوضاعة، لذا يتوجب عليهم القناعة بما قسم المليك لهم ما يستحقون.

### ج- الانتقال من الغيبة إلى المتكلم

وتأتي هذه الطريقة لغايات وأغراض يحددها المعنى في السياق الشعري فمنها: الكرم والشجاعة والفخر والتعظيم، فمنه قول عمرو بن كلثوم:

وَعَثَاباً وَكُلُّوْماً جَمِيْعاً بِهِمْ لَكَ لِرَاثِ الْأَكْرَمِيَا<sup>(2)</sup>

\*\*\*

فَمَالُوا صَوْلَةً لِيَمَنْ يَلِيهِمْ وَصَلْنَا صَوْلَةً لِيَمَنْ يَلِينَا<sup>(3)</sup>

فالشاعر انتقل - في البيتين - من الغيبة إلى المتكلم وذلك كما موضح أدناه:

(1) شرح المملكات السج: 109.

(2) المصدر نفسه: 122.

(3) المصدر نفسه: 123.

في البيت الأول:

بهم (هم) ضمير متصل للغائبين ← نلنا(نا) ضمير متصل للمتكلمين

وفي البيت الثاني:

(فصالوا/ يليهم) جماعة الغائبين ← (فصلنا/ يلينا) جماعة المتكلمين

إذن استخدم الشاعر هذا الأسلوب مفتخرا بأجداد قبيلته، إذ إنهم ورثوا مجد عتاب وكشوم وبهم بلغوا ميراث الأكارم<sup>(1)</sup>، وأن انتقاله في البيت الثاني من الغيبة إلى التكلم جاء أيضا لبيان شجاعتهم وحسن بلانهم في القتال إذ إنهم حملوا على من يليهم من الأعداء كالأبطال وكانت النتيجة الانتصار واغتنام الأموال والسبايا.

ح- الانتقال من التكلم إلى الغيبة: فمن ذلك قول زهير:

سَمِعْتُ تُكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعْشُرُ      كَمَا نِينُ حَوْلًا لَا أَبَا لَكَ بِسَامٍ<sup>(2)</sup>

سمعت (المتكلم) ← ومن يعش (الغائب)

إن الشاعر في صدر البيت يتكلم عن نفسه قائلا سمعت تكاليف الحياة ثم يعدل إلى الغيبة بقوله ومن يعش؛ بين الشاعر في صدر البيت بأنه عمر طويل فأرى من الأحداث ما جعله يسأم فالتفت إلى الغيبة في الشطر الثاني تشويقا لدفع هذا السأم عن نفسه وعن المتلقي، وهذا الأسلوب يؤدي إلى تشويق المتلقي لسماع الكلام واستدراار إصغائه إليه بحسن الإيقاظ<sup>(3)</sup>.

### 3- الاعتراض

وهو نوع من أنواع الإنزياح التركيبي من خلال إقحام الترتيب لعناصر الجملة أي بتحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل، كما يكون زيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبي تماما عن التركيب بقطع هذا التسلسل<sup>(4)</sup>، وإن خلخلة تسلسل الترتيب في

(1) ينظر: شرح المعلقات السبع: 122.

(2) المصدر نفسه: 82.

(3) الكشف: 62/3. ومنه قول الحارث: (جزعنا المتكلمين/ وتوا الغائبين: 155).

(4) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 290.

الجمل والمخرافه، يدل على رؤية الشاعر المضطربة<sup>(1)</sup>، والاعتراض نتيجة التفاضل المشر للعملية الذهنية (البنية العميقة)، داخل ذات المبدع<sup>(2)</sup>، وفائدته تقوية الكلام وتحسينه ودفع الرنابة عنه وشحن العبارة باليقظة والإثارة، ويقع الاعتراض في مواضع منها<sup>(3)</sup>:

أ- بين الفعل ومفعوله. ب- بين المبتدأ والخبر. ت- بين الشرط وجوابه. ث- بين جملتين مستقتين.

أ- بين الفعل ومفعوله: فمن ذلك قول امرئ القيس:

خرجتُ بها أنسني ثم جرُّ وراءنا - على أثرتنا - ذئبلٍ شرطٍ مؤخَّلٍ<sup>(4)</sup>

يمكن الاعتراض بوقوع شبه جملة (على أثرتنا) بين الفعل والمفعول به، وجاء به الشاعر كيرر حالة الجر بغية تشويه أثرهما وانتزاعه من نفس القارئ، وهي في الحقيقة حالة الاندثار والقهر والاستلاب التي تسيطر على نفس الشاعر<sup>(5)</sup> وتضغط عليها<sup>(6)</sup>.

ب- بين المبتدأ والخبر: يقول عنتره بن شداد:

لو كان يدري ما المحاوره اشتكى - وكان - لو علم الكلام - مكلمي<sup>(7)</sup>

ف(لو) الثانية ومدخولها كلام معترض وقع بين اسم كان وخبره.

ت- بين الشرط وجوابه: يقول زهير بن أبي سلمى:

منيتُ ككاليف الحياؤ ومن يعيش - ثمانين حولا لا أبأ لك يسام<sup>(8)</sup>

(1) ينظر: القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي: 38.

(2) الأسلوب والأسلوبية: 80

(3) ينظر: الجملة العربية - تأليفها وأقسامها - 189.

(4) شرح المعلقات السبع: 153-154.

(5) البناء الفني لشعر امرئ القيس: عبدالحق حمادي ياسين: 130.

(6) ومن ذلك قول عنتره: (شرح المعلقات السبع: 131).

(7) وأتد نزلت فلا تقضي خبره - وفي بمنزلة الجب الكرم

(8) شرح المعلقات السبع: 143.

(9) المصدر نفسه: 82.

يُكْمِنُ الِاعْتِرَاضُ فِي جُمْلَةٍ - لَا إِبَالِكَ - وَلَوْ سَقَطَ لَمْ يَخْلُ بِالْإِفَادَةِ، إِذْ إِنَّ الْجُمْلَةَ الْمُعْتَرِضَةَ قَدْ بَاعَدَ بَيْنَ الشَّرْطِ وَجَوَابِهِ، وَهُوَ مِنْ نَوْحِ الِاعْتِرَاضِ غَيْرِ الْجَائِزِ<sup>(1)</sup>، إِذْ يَرَى ابْنُ الْأَثِيرِ أَنَّهُ لَا فَائِدَةَ مِنْ زِيَادَتِهِ<sup>(2)</sup>، إِذْ هَذِهِ الزِّيَادَةُ هِيَ الْخُرُوجُ عَنِ الْمَأْلُوفِ، فَتَعَدُّ انْزِيحًا فِي مَسْتَوَى التَّرْكِيبِ وَمِنْ جِهَةِ أُخْرَى فَإِنَّ هَذِهِ الْجُمْلَةَ لَهَا دَوْرُهَا فِي إِكْمَالِ وَحْدَتِي الْإِيقَاعِ فِي (فِعُولٍ-مُفَاعَلِينَ)<sup>(3)</sup>.

ث- بَيْنَ جُمْلَتَيْنِ مُسْتَقْلَتَيْنِ: فَمَنْهُ قَوْلُ الْحَارِثِ:

ثُمَّ حُجْرًا أَضْيَى ابْنَ أُمَّ قَطَامٍ  
وَلَسَهُ فَارِسِيَّةٌ غَضِبَتْهَا<sup>(4)</sup>

قَامَ الشَّاعِرُ بِالِاتِّبَانِ بِالْجُمْلَةِ الِاعْتِرَاضِيَّةِ (اعْنَى ابْنَ قَطَامٍ) لِعَرَضِ الْبَيَانِ وَعَدَمِ الِاتِّبَاسِ بِمَنْ يَقْصِدُونَهُ بِالْأَسْمِ (حَجْرٍ).

#### 4- التجرید

التجرید في اللغة: جرد الشيء بيجرده مجرداً، وجرده قشره، وجرد الجلد بيجرده مجرداً نزع عنه الشعر، وجرد السيف من غمده: سله، والتجرید التعرية من الثياب<sup>(5)</sup> اذن التجرید هو إزالة الشيء من غيره في الاتصال<sup>(6)</sup>.

وكان أبو علي الفارسي وابن جني من أوائل من تعرض لهذه الظاهرة، فقال ابن جني أعلم ان هذا الفصل من فصول العربية طريف ورأيت أبا علي -رحمه الله- به غريباً معنياً... ومعناه ان العرب قد تعتقد ان في الشيء من نفسه معنى آخر كأنه حقيقته ومحصوله، وقد يجري ذلك إلى

(1) ينظر: الطراز المضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإحجاز: 168/2، وعن الاعتراض في البلاغة العربية دراسة تطبيقية تحليلية (بحث): 89.

(2) ينظر: المثل السائر: 3/53.

(3) ومنه قول طرفة: شرح المملقات السبع: 59+63.

-وَجَدَكَ- لَمْ أَحْتَلْ مِنْهُ بِمَا مِمْ هُوَ  
مَنْ بِكَ أَمْرٌ لِلْكَيْسَةِ أَشْهَدُ

وَلَوْلَا ثَلَاثُ مَنْ بَيْنَ لِسَانِ الْفَتَى  
وَقَرَّبَتْ بِالْقُرْبَى -وَجَدَكَ- إِلْسَى

(4) شرح المملقات السبع: 154.

(5) اللسان: مادة (ج ر د).

(6) الطراز: 72-73.



ألفاظها لما عقدت عليه معانيها. وذلك مثل قولهم: لئن لقيت زيدا لتلقين منه الأسد، ولئن سألتك لتسألن من البحر... وعلى هذا يخاطب الإنسان منهم نفسه، حتى كأنها تقابله أو تخاطبه<sup>(1)</sup>.  
وقسمه ابن الأثير على قسمين<sup>(2)</sup>:

الأول/ التجريد المحض: وهو أن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك، أي أن الخطاب موجه لغير الشاعر لكنه يريد به نفسه، إذ تنشطر ذات الشاعر إلى شطرين، شطر مخاطب وشرط مخاطب، فيقيم الشاعر حوارا داخليا لكنه حوار قاس، وإن هذا الأسلوب يغدو شكل من أشكال مواجهة الذات وحوارها ولومها<sup>(3)</sup>.

الثاني/ التجريد غير المحض: فإنه خطاب لنفسك لا لغيرك. وهو شكل من أشكال الحوار إذ لا يكون فيه الحضور للضمان، وإنما يكون للنفس الذي تشكل مصدرا لإحساس الإنسان وهو اجسه وانفعالاته، فالشاعر يخاطب مكن الشعور والإحساس<sup>(4)</sup>.

والتجريد شكل من أشكال الحوار الذي يريد الشاعر من خلاله أن يبرز مشاعره، وله خصوصيته من إذ إنه شكل بلاغي مرتبط بهدف ما، وذلك من خلال السياق الذي ورد فيه<sup>(5)</sup>.  
وقد وردت هذه الظاهرة بكثرة في شعر المعلقات فمن ذلك:

### 1- التجريد بأسلوب الأمر:

فالأمر هو أحد أنواع الإنشاء الطلبي تتمثل في طلب [حصول] الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام<sup>(6)</sup> وصيغته هي: فعل الأمر؛ والمضارع المقترن بلام الأمر والمصدر النائب عن فعل الأمر<sup>(7)</sup>، إن بنية الأمر تحتوي على ثنائية الداخل والخارج، إذ تسير حركة الدلالة في بنية الأمر من البعد الداخلي الذي يحتوي على جانبي المتكلم والصياغة في مستواها السطحي، إلى البعد الخارجي الذي يحتوي على جانبي المتلقي والصياغة في مستواها العميق:

(1) الخصائص: 2/ 473-474.

(2) ينظر: المثل السائر: 2/ 159-163، الطراز: 3/ 73-74، التلخيص في علم البلاغة: 268، نهاية الإرب في فنون الأدب: 7/ 156، الفوائد: 230/ 233، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 2/ 40-47.

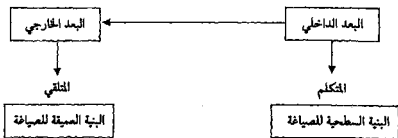
(3) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي: 91.

(4) المصدر نفسه: 105.

(5) المصدر نفسه: 89.

(6) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب: 313.

(7) ينظر: جملية الأفراد والتركيب في النقد العربي، محمد عبدالمطلب: 196.



وان بنية الأمر بنية توليدية تستعمل في غير طلب الفعل وتكشف بوضوح بحسب السياق التي ترد فيه. فمن أمثلة التجريد قول لبيد:

فَأَقْطَعُ لُبَّائَةً مِّنْ تَمَسْرُومٍ وَهِنَّ  
وَأَحِبُّ الْمَجَامِيلَ بِالْجَزِيمِ وَمَسْرُومٌ  
وَلَشَرٌّ وَأَصِيلٌ غَلَّةٌ صَرَامُهُا  
بِاقٍ إِذَا ظَلَمْتُ وَزَاعٌ قِوَامُهُا  
بَطْلِيحٌ أَسْفَارٌ تُرَكَّنُ بِقِيَّةً  
مِنْهَا فَسَأَحْتَقُّ صُلْبُهَا وَسَنَامُهَا<sup>(1)</sup>

تكمن ظاهرة التجريد في (فأقطع / وأحب) مخاطبا به نفسه، وهذا الأسلوب باستخدام فعل الأمر أكثر انفعالية وتأثيرا من قوله: (إنني أقطع / إنني أحب)، وكان نفسه لم يطاوعه على القطع والانفصال فأراد من الذات الأخر أن يقوم بذلك:

المستوى السطحي: (فأقطع، أحب) ← (حديث الغير)

المستوى العميق: (أقطع، أحب) ← (حديث المتكلم)

أي أن الشاعر قد جرّد من نفسه شخصا آخر منفصلا عنه وممثلا له في الإدراك والإحساس، طالبا منه أن يقوم بالانفصال من الحبيبة.

ويعد هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر يبدأ بإثبات وجوده إذ بعد أن تجاوز الظل وانفصال حبيبته (نوار) فعاد الشاعر إلى ذاته لذلك يبدأ باستخدام ضمير المخاطب (أنا) بدلا من (أنت) إذ يقول:

(1) شرح المعلقات السبع: 95.

أَوْلَمْ تُكُنْ تَذَرِي نَوَازِيَّائِي  
 تَرَائِكَ أَمْكِنْتَهُ إِذَا لَمْ أَرْفَعْهَا  
 وَمَا لَكَ عَقْدَ حَيَاتِي جَلَامَتَهَا  
 أَوْ يَتَكَلَّفُ بِنَهْضِ النَّفْسِ حَامَتَهَا  
 طَلَّقِي لِكَيْلِ لَهْوِكَا وَزِدَامَتَهَا<sup>(1)</sup>

نلاحظ أن ذات الشاعر بدأت تشعر بوجودها وتسيطر على جرحها وهمومها، لذلك نرى طفغان ضمير المتكلم (أنا) المتضخمة والمتمثلة من خلال صيغ المبالغة (وصال، تراك، جذام)<sup>(2)</sup>. إذن التجريد صورة فنية من الحوار الداخلي وهو التصق بذات الفنان، وأدل على التصاقه الفني والنفسى بأدائه الفني<sup>(3)</sup>، إذ أنه بمثابة مرآة للواقع الداخلي الذي يعيشه الشاعر وانعكاس لأحاسيسه ومشاعره المكتوبة التي تبحث عن مخرج والتي وإن تردد في البوح عنها بالتصريح المباشر إلا أنه لا ينجل من التعبير عنها من خلال التجريد بما يغطي عليه من تصريح غير مباشر فهو يجmie من الموازنة أو اللوم، ويجنبه الوقوع في أمور يعد التصريح المباشر بها أمرا عسيرا<sup>(4)</sup>.

## 2- التجريد بأسلوب الشرط:

إن أسلوب الشرط من الأساليب الإنشائية التي تسهم في تشكيل النص وإنتاج الدلالة، وذلك وفقا لطبيعة السياق وما يتضمنه من تراكيب، إذ أن طبيعة السياق قد تجعل من التراكيب ذات طبيعة شرطية ترتبط فيها الجملتان في حركة رأسية، كما في الأمر والنهي والاستفهام والتمني والدهاء<sup>(5)</sup>، ومن البنى الشرطية التي تمثل من خلالها أسلوب التجريد، فمنه قول امرئ القيس:

أَهْرَلْتُ وَيْسِي أَنْ حَبَلِكُ قَائِلِي  
 وَأَنْتَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلُ<sup>(6)</sup>

المستوى السطحي: (مهما تأمري القلب يفعل) ← (حديث الغير)

(1) شرح الملقات السبع: 103-104.

(2) ومنه قول امرئ القيس: (كفا نيك المستوى العميق: ألق أبكي: 13).

(3) ينظر: بلاغة التجريد: 133.

(4) فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور: درجاء عبد: 230-231.

(5) جدلية الأفراد والتراكيب في النقد العربي: 178.

(6) شرح الملقات السبع: 20.

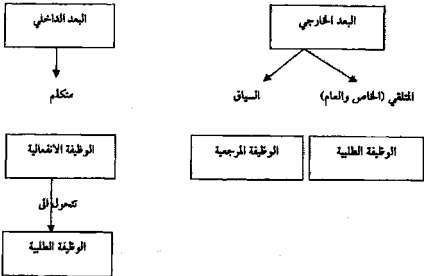
المستوى العميق: (مهما تأمريني أفعل) ← (حديث المتكلم)

فالقلب هنا رمز للشاعر الذي تعبت به المحبوبة، وتقلبه من العيب إلى الجذ ومن اللهب إلى الفاجعة، إذ إن الشاعر لم يخاطب نفسه مباشرة، بل استخدم كلمة (القلب) للدلالة على ذاته مستخدماً فيها أسلوب التجريد عن طريق أسلوب الاستفهام.

### 3- التجريد بأسلوب الاستفهام:

إن بنية الاستفهام في جوهرها بنية توليدية، تهدف إلى كسر إ مسار الدور المحدد الذي تؤديه صيغته، لتكون دلالات جديدة تكتسب هويتها من خلال تفاعل عناصر السياق أو التركيب الواردة فيه، والاستفهام ليس حالة طارئة على التركيب، بل هو داخل في نسيجه متفاعل معه، وليست دلالات جملة الاستفهام مقتصرة على نوع أداة الاستفهام، أو على نوع عناصره، وطريقة ترتيبها، أو على رؤية الشاعر، وإنما هي مرتبطة بذلك كله ومتولدة عنه<sup>(1)</sup>.

إذن إن للاستفهام دوراً بارزاً في تشكيل بنية الجملة التي يدخل عليها، ويتفاعل معها، وذلك من خلال يمدنين أحدهما خارجي وآخر داخلي.



(1) أساليب الاستفهام في الشعر الجمالي، د. حسني عبدالجليل يوسف: 2.

فالبعد الخارجي يحتوي على طرفين هما: المتلقي (الخاص والعام)، والسياق، لذلك فإنه يبرز وظيفتين: هما الوظيفة الطليبية والوظيفة المرجعية، في حين أن البعد الداخلي يشير إلى المتكلم أي الوظيفة الانفعالية، وهي ليست ثابتة، فكثيرا ما تتحول إلى الوظيفة الطليبية، ليصبح المتلقي له الحضور المهيمن على الصياغة، وتدعم الوظيفة الشعرية تلك الوظائف السابقة، لأن التركيز على الرسالة (الصياغة) هدف أولى في الإنتاج الدلالي لبنية الإنشاء عموماً<sup>(1)</sup>.

والاستفهام مرتبط بعواطف الشاعر وما يرمي إليه من معان، فالاستفهام غالباً ما يتصل بموقف ينزع صاحبه إلى تحقيق كشف أو يتصور أنه يتوصل من خلاله إلى كشف يشرك المتلقي فيه وينزع منه إقراره ضمناً، ولهذا لا يطلب منه جواباً، وكأنه بالاستفهام قد طلب وصادر على المطلوب في آن واحد، والاستفهام مثلما يكشف عن موقف، يكشف أيضاً عن نزوع الإنسان نحو التعرف على نفسه وعالمه، وإلى الخروج من ضباب الخيرة لنور الحقيقة، أو يكشف عن نزوع رؤية أوضح لنفسه وعالمه ومجتمعه، وتيسيد لخيرته إزاء قضايا الوجود والمجتمع<sup>(2)</sup>، وتنوع التجريد بالأسلوب الاستفهامي على النحو الآتي:

1- الاستفهام ب(هل) من مضمون الجملة الفعلية: فمن ذلك قول زهير:

تَبْصُرُ خَيْلِي قَلَّ لَسْرَى مِنْ طَعْمَائِنِ      تَحْمَلُنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْمِي<sup>(3)</sup>

المستوى السطحي: (ترى) ← (خطاب الغير)

المستوى العميق: (لا أرى) ← (حديث المتكلم)

فالشاعر جرّد من نفسه شخصاً آخر يطلب منه أن ينظر ويتبين الطعمان إذ إنّ هذا التجريد تفيض بمشاعر شوق وحنين تجاه تلك الطعمان لكونها حاملة معها المحبوبة<sup>(4)</sup>.

(1) محولات البنية في البلاغة العربية، د. أسامة البحيري: 103.

(2) أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي: 103.

(3) شرح المعلقات السبع: 73.

(4) ومنه قول عنترة: (هل غادر: خطاب الغير/هل عرفت: حديث المتكلم: 130)

ب- الاستفهام ب(أين) عن مضمون الجملة الاسمية: فمن ذلك قول لبيد:

مُرِيَّةٌ حَلَّتْ بِقَيْدٍ وَجَاوَزَتْ  
أَهْلَ الْحِجَازِ فَأَيْنَ مِنْكَ مَرَامُهَا<sup>(1)</sup>

المستوى السطحي: (فأين منك مراماها) ← (خطاب الغير)

المستوى العميق: (فأين مني مراماها) ← (حديث المتكلم)

فقوله (فأين منك مراماها) فيه جرّد الشاعر من نفسه شخصا يخاطبه، لكي يسيّن تعذّر وصوله للحبيبة (نوّار) لكونها تتردّد بين موضعي حجاز وفيد، وبينهما وبين بلاد الشاعر مسافة طويلة، فبذلك لا يتيسّر للشاعر طلبها والوصول إليها<sup>(2)</sup>.

#### 5- أسلوب الحوار (Dialogue):

فالحوار عرض [درامي الطبع] للتبادل الشفاهي، يتضمن شخصيتين أو أكثر<sup>(3)</sup>، أو أنه نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي<sup>(4)</sup>، وتظهر أهمية الحوار بأنواعه المختلفة في الشعر العربي القديم لتفني عنهذائته المطلقة، ذلك لأن أنسب الأساليب التي تلائم التعبير عن الأفكار فيالقصيدة هو الأسلوب الحواري<sup>(5)</sup>، والحوار في الشعر يختلف بطبيعته عن الحوار في المسرح أو القصة غير أنه لا يتعد عنها من حيث إضافة الوظيفة الناتجة عن الحوار، فهو في الشعر إن كان جاء مختزلا ومكثفا، إلا أنه يحمل في طياته من الدلالات والجماليات التي لا تكون في قالب آخر<sup>(6)</sup> مسهما في بثائية النص من حيث الترابط بين أجزائه ومقاطعته، وفيما يلي نماذج من أنواع الحوار الواردة في شعر المعلقات:

(1) ينظر: شرح المعلقات السبع: 94.

(2) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(3) قاموس السرديات، جبرالد برنس، ترجمة: السيد إمام: 45.

(4) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 78.

(5) الحوار في الشعر العربي القديم - شعر امرئ القيس أمودجا، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج(14)، ع(3)، نيسان 2007:ص66

(6) الحوار في شعر المهذلين -دراسة وصفية تحليلية، صالح احمد محمد السهيمي، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 2009:ص22.

## 1- الحوار مع الآخر / الصباح

### أ- الصباح الوهمي:

وفيه يجاور الشاعر صاحبه الذي لا وجود له إلّا في خياله<sup>(1)</sup>، وهو من باب التجريد ليتخيّل الشاعر من نفسه شخصاً آخر فيحاوره فيما يشبه الانشطار الذاتي، وأن هذا الأسلوب يتمركز في أعماق النفس الإنسانية، إذ تُنشط نفس الشاعر إلى شطرين، شطر مخاطب وشرط مخاطب<sup>(2)</sup>، فيقيم الشاعر حواراً داخلياً، فمن ذلك قول امرئ القيس:

قَقَا تَبْلُكُ مِنْ دَكْرَى حَيْسِبُو وَمَنْزِلِ بِسِقَطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلِ<sup>(3)</sup>

إذ جرّد الشاعر من نفسه صاحبا أو أكثر لا وجود لهم في الحقيقة إلّا فيمخيلته، موجّها حواراً إليهما، أملا منهما المشاركة الوجدانية لما نزل به من الهموم والألام التي حلّت به من خلال هجرة الحببية وخراب الديار<sup>(4)</sup>.

### ب- الصباح الحقيقي:

وفيه يخاطب الشاعر أصحابا حقيقيين، لهم وجودهم المادي والمعنوي، في الواقع، بيد أننا لا نسمع منهم جواباً<sup>(5)</sup>.

فمن ذلك قول طرفة:

عَلَى مِثْلِهَا أَضْبِي إِذَا قَالَ صَاحِبِي أَلَا لَيْتَنِي أَفْدِيكَ مِنْهَا وَأَفْدِي<sup>(6)</sup>

إذ دار الحوار مع صاحب حقيقي للشاعر، فجاء بصفات مثل الغداء والتي تدلّ على الصداقة الحقيقية.

(1) الحوار في الشعر العربي القديم - شعر امرئ القيس المودجا: 66.

(2) الحوار في شعر المذليين - دراسة وصفية تحليلية: 197.

(3) شرح المعلقات السبع: 13.

(4) ومنه قول زهير: (تَبَصَّرَ خَلِيلِي: فَرَسَمَ فِي غَيْبَتِهِ خَلِيلَيْنِ، لَكِي يَطْلُبُ مِنْهُمَا تَبَصَّرَ نِسَاءً فِي مَوَادِحَ عَلَى زَيْنِ: 73).

(5) الحوار في الشعر العربي القديم - شعر امرئ القيس المودجا: 68.

(6) شرح المعلقات السبع: 56.

## 2- الحوار مع الآخر / الحبيبة

ويسمى بالحوار الخارجي وهو أسلوب يقوم أساسا على ظهور أصوات [صوتين على أقل تقدير] لأشخاص مختلفين<sup>(1)</sup> يتناول موضوعات شتى للوصول إلى هدف معين، وهو الأبرز حضورا في الشعر العربي القديم والأقرب أنواعه من الشعر، وفيه تتفاعل الحبيبة مع الشاعر فيتبادلان الحوار بينهما<sup>(2)</sup>، ومن أساليبه القولية: أسلوب قال، قلت، سأل، سألت، أجاب، أجبت أو ما يدل على ذلك<sup>(3)</sup>، فمن ذلك قول امرئ القيس:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْحِذْنَ حَيْدَرَ عَيْزٍ      فَقَالَتْ لَكَ السَّوْتَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي  
تُكْرَمُ وَكَذَمَانَ الْعَيْسِطِ بِمَا مَعَا      عَقَرْتُ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَأَنْزَلِي  
فَقُلْتُ لَهَا سِيرِي وَأَرْجِي زِمَامَةَ      وَلَا تُبْعِدِي مِنِّي جَنَّاكَ الْمَعْلَلِي<sup>(4)</sup>

نلاحظ في معلقة امرئ القيس استخدام أسلوب الحوار كأسلوب فني جديد، وكإتزانح عن المؤلف الشاعر، إذ أصبح بذلك قدوة للشعراء بعده في ذلك، فالشاعر من خلال تلك المحاوراة ينقل للمتلقي مغامراته الغزلية مع حبيبته (عنيزة) التي باشرت الحوار أولا من خلال كلمتي (فقلت، تقول)، وفي المقابل يشارك الشاعر حبيبته في الحوار في صيغة (فقلت) فيستمر الحوار والتحدث إلى أن يصل إلى الذروة<sup>(5)</sup>، ومن محاوراته لفاطمة قوله:

أَفَاطِمَ مَهَلًا يَمْضِرَ هَذَا التُّدَلِّلِ      وَإِنْ كُنْتُ قَدْ أُرْمَعْتُ حَسْرَمِي فَأَجُولِي  
أَفَرُّكَ مِنِّي أَنْ حُبُّكَ قَاتِلِي      وَأَلِّكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلِي  
وَإِنْ كُنْتُ قَدْ سَاءَتْكَ مِنِّي خَلِيقَةٌ      فَسَلِّي يَأْبِي مِنِّي يَا بَيْتَكَ تُسَلِّلِي<sup>(6)</sup>

(1) الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل: 298.

(2) الحوار في الشعر العربي القديم - شعر امرئ القيس النموذج: 61.

(3) دينامية النص: 116.

(4) شرح المملكات السبع: 17-18.

(5) ينظر: الحوار في الشعر العربي القديم - شعر امرئ القيس النموذج: 71-72.

(6) شرح المملكات السبع: 19.



وتقول:

فَجِئْتُ وَقَدْ نَسِيتُ لِكُومِ لِيَابِهَا      لَدَى الْحِثْرِ أَلَا لِبُسْمَةِ الْمُتَضَفَّلِ  
فَقَالَتْ: يَمِينُ اللَّهِ مَا لَكَ حِيلَةً      وَمَا إِنْ أَرَى عَنكَ الْغَوَايَةَ تَنْجَلِي  
خَرَجْتُ بِهَا أُنْشِي ثَجْرَ وَرَاءَنَا      خَلَى أَوْتِنَا ذَهْلٌ مِرْطُ مَرْحَلِ<sup>(1)</sup>

حاول الشاعر من خلال تلك المحاور أن يستعطف إليه قلب الحبيبة حتى استطاع أن يخضعها لما يريد.

وبعد قراءة الأبيات السابقة نستطيع أن نقرر بان امرأ القيس هو أول من ابتكر الحوار في الشعر العربي<sup>(2)</sup>، إذ قام الشاعر من خلال هذا الإنزياح التركيبي بكسر النمط السائد من العمود الشعري التقليدي، معبرا عن طريقه عما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس تجاه حبيبته، ومن خلال هذا الحوار بين الممتلئي قصته معها.

### 3- الحوار مع الطبيعة:

إن لمظاهر الطبيعة-الصامتة والمتحركة-- مكانة في نفس الشاعر الجاهلي، ومن أبرز تلك المظاهر الصامتة هي: الطلل، الرسم، الدمن... لكون تلك الأماكن رمزا للعالم المفقود<sup>(3)</sup>، ونلاحظ بأن شعراء المملكات قد حاوروا من الطبيعة كل من:

- أ- الطلل (المكان) ← (الطبيعة الصامتة)
- ب- الليل (الزمان)
- ت- الحيوانات (الحيل، الناقة، الذئب) ← (الطبيعة المتحركة)

(1) شرح المملكات السبع: 22-23.

(2) ينظر: الحوار في القصيدة الجاهلية، نوري القيسي، مجلة آفاق عربية، العدد 5، 1976: ص 52.

(3) المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: 207.

## أ- الطلل (الربع):

نرى بان شعراء المعلقات قد تصبّوا للطلل فأجملوه مطلقا لمعلقاتهم، وأمعنوا في التدقيق به، متناسخين، معبرين عنه من خلال المعاني المتداولة، متجاوزين في الغالب عن تهميتهم الخاصة. لهذا نرى ملامح الإنسان الموطوء بالأسى والحزن، تنقلص وتتضاءل في شعرهم. ويخيل إلينا أن الطلل لم يكن في نفوسهم بقدر ما كان في ذاكرتهم، وما يشتمل عليه من معان تقليدية ملفوظة، لقد كرسوه كمادة لاستهلال القصيدة، حتى شخص في تسع من المعلقات مما يرجع أن شعراء المعلقات اقتضوا به آثارا مبهمة لشعراء سابقين تعفّت أسماءهم فضلا عن أشعارهم<sup>(1)</sup>، فمن ذلك قول عنتره:

يَا دَارَ عَيْلَةٍ بِالْجَوَادِ يَكْتَلِمِي      وَجِوِي صَبَاحًا دَارَ عَيْلَةٍ وَأَسْأَلِي<sup>(2)</sup>

إذ تحول وصف الطلل إلى وصف خارجي، لا يعبر عن الوجدان مما فيه من مضامعات شعورية.

## ب- الزمان (الليل):

يقول امرئ القيس:

فقلتُ له مَا تَمْطِي بِجِوِزِهِ      أَلَا آتِيهَا اللَّيْلُ الطَّرِيبُ إِلَّا النُّجْلِي  
باصبح وما الإصباحُ منكُ بأمثلِ      فَيَالِكَ مِنْ لَيْلٍ كَانَ لِهَوْرَتِهِ

\*\*\*

وقد اختلبي والظير في وكثاتها      بمنجرد قبيد الأوابد فيكل<sup>(4)</sup>

(1) فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، ليليا الحاروي: 22.21.

(2) شرح المعلقات السبع: 130.

(3) المصدر نفسه: 29-30.

(4) المصدر نفسه: 32.

إن الشاعر يحاور الليل وكأنه كائن حيّ يسمع كلامه، فيقول لها: ألا أيها الليل الطويل، -  
 وقصد بالليل الطويل همومه وحزنه- فيدعوها بالمضي والانهجاء، ولكن الموموم قد تستمر- كما يرى  
 الشاعر- حتى بعد زوال الليل، فقال (وما الإصباح منك بأمثل)، إذ إن الشاعر عمّل بالموموم ليلا  
 ونهارا.

ث- الحيوانات:

أولا: محاورة اللعّب: فمنه قول امرئ القيس:

فَقُلْتُ لَهْ أَعَاوَى: إِنْ شَأْنَنَا قَلِيلُ الْغِنَى لِأَنَّ كُنْتُ لِمَا تَمَوَّلُ<sup>(1)</sup>

نرى بأن امرئ القيس يحاور بعض الحيوانات التي ألفها من خلال رحلاته، فمن ذلك  
 محاورته للذب.

ثانيا: محاورة الخيل: فمن ذلك قول عنتره:

مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِشَفْرَةٍ تُجْرِي وَكَيْبَازِهِ حَتَّى تُسْرَبِلَ بِالْدَمِ  
 فَأَزْوَدَ بَيْنَ وَتَمَّعَ الْفَتَا بِلَبَّائِهِ وَشَكَا إِلَيَّ بِتَبْرَةٍ وَتَمَعْتُمُ  
 لَوْ كَانَ يُدْرِي مَا الْمَعَاوِرَةُ أَشْتَكِي وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مُكَلِّمِي<sup>(2)</sup>

فالشاعر في ساحة المعركة يحنّ لحوار فرسه الذي تسربل بالدم، فأخذ يشتكي ويتألم بدمعه  
 وتحممه.

## 6- السرد القصصي

ومن خلال الاسم، يتفرغ إلى قسمين، هما: القصة (بمعنى المتن الحكائي) والسرد (بمعنى  
 المبنى الحكائي)، فالأول يتعلق بالأحداث والشخصيات إذ إنه خطاب يقدم حدثا أو أكثر<sup>(3)</sup>، وأما

(1) شرح العلقمات السبع: 31.

(2) المصدر نفسه: 142-143.

(3) قاموس السرديات: 122.

الثاني فيتعلق بتنظيم تلك الأحداث في نسق خاص، بكيفية خاصة، من خلال سارد يتوجه إلى مسرود منه، والسرد القصصي يتكون من متن حكائي ومبنى حكائي في آن واحد وهو نقل الحادثة من صورتها الذهنية إلى صورة لغوية سواء أكانت شعرا ام نثرا<sup>(1)</sup>.

وإن السرد موجود في الشعر، كما هو في النثر مع طبيعة الاختلافات الجوهرية بين الجنسين ولاسيما أن الدارس يعرف أن مقومات السرد في القصة الشعرية يختلف باختلاف الجنس الأدبي عن مقومات القصة أو الرواية الشعرية، إذن هناك اتجاهات نقدية حديثا تناول دراسة السرد الروائي والقصصي وفق منهجية خاصة لا يمكن ان تطبق بمذاهبها على القص الشعرية.

ينبثق السرد القصصي في عن طريق رسم مشاهد توظف في التركيب التشبيهي اللغوي، أي أن كل الأحداث والأشخاص يربطون في النتيجة بموصوف أو بأمر تعقد المشابهة بينه وبين ما كان في القصة أو في تفصيلات المشهد<sup>(2)</sup>.

ويحتوي السرد على عناصر مختلفة منها الحادثة، وهي مجموعة من الوقائع أو الأفعال التي تقرر بزمن<sup>(3)</sup>، وتبرز العقدة ضمن الأحداث، وهي قمة نمو الأحداث وموقع تأزمها في القصة، إذ تكون رحلة وسطى بين بداية القصة التي تعتبر مرحلة أولى وبين نهاية القصة التي تحل فيها العقدة أو تنفج الأزمة<sup>(4)</sup>، كذلك يحتوى السرد على الشخصيات التي هي مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة<sup>(5)</sup>، وهذه الشخصيات تكون إما إنسانية أو حيوانية في القص الشعرية، وقد يحدث الصراع بينها نتيجة لاصطدامها من حيث الأفكار والأهواء، أما الحوار فيعرض لوجهات النظر المتعددة للشخصيات، كذلك يعد ملمحاً مهماً في معرفة طبيعتها، وطريقة تفكيرها واتجاهات سلوكها، وقد يظهر الحوار في السرد القصصي كعنصر إضافي فلا يؤدي غرضاً مسانداً للأحداث وهذا يعود إلى طبيعة الشعر الذي يعمد فيه الشاعر إلى سرد الأحداث بصورة رئيسية<sup>(6)</sup>.

(1) ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير: 311.

(2) جماليات الأسلوب: 103.

(3) ينظر دراسات في القصة العربية الحديثة 11.

(4) اثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة: 190.

(5) النقد الأدبي الحديث: 562.

(6) الصورة في شعر اوس بن حجر، رسالة ماجستير: 91.

ومن عناصر السرد الأخرى: الزمان والمكان، إذ تختلف نسبة تواجدهما في القص الشعري بحسب الدلالات التي يبعدها الشاعر والتي تعتمد على وجودهما، وقد لا يتوافران في السرد لعدم الحاجة إليهما.

لجأ الشاعر (ليبيد) - في معلقته - إلى السرد القصصي في تقديم الصورة الرمزية للحيوان والصيد، وهو أسلوب فيه متعة وتشويق وإثارة، استكمل عناصره الأساسية التي تتوافر في فن القصة، حيث جعل لها مقدمة، والأحداث فالخاتمة: وقد سرد في معلقته قصتين هما:

أ- قصة حمار الوحش وأتانه. ب- قصة البقرة الوحشية وكلاب الصيد.

أ- قصة حمار الوحش وأتانه:

إن هذه القصة تأخذ من معلقته أحد عشر بيتاً، وجاءت بها لينقل للمتلقي سرعة ناقته فيسبها بسرعة حمار الوحش وأتانه نحو الماء، وقد تتركز هذه القصة كثيراً في الشعر الجاهلي، حيث أنها: تُرد في مناسبة واحدة هي تشبيه الناقة في سرعتها ونشاطها بهذا الحمار في نشاطه وعدوه السريع، ثم ينس الشعراء ذلك التشبيه ويستطردون في قصة هذا الحيوان<sup>(1)</sup>، ولكن أبداع ليبيد في تناوله، حيث أنه استخدم السرد القصصي في تقديم الصورة الرمزية للحيوان والصيد - وهو أسلوب فيه متعة وتشويق وإثارة - استكمل عناصره الأساسية التي تتوافر في فن القصة، حيث جعل لها مقدمة، ربط فيها بين حبه لناقته وحبه البقرة الوحشية لصغرها، ليدلل على أن حبه أكبر وحينه أكثر، واستطاع أن يحسن التخلص من موضوع لآخر، من الإتيان إلى البقرة الوحشية، ويعرض موضوعه بما فيه من أحداث وشخصيات توفّر على تحليلها، بدءاً من افتراس وليد البقرة وانتهاء بالصيادين وكلاتهم، ثم انتهى بخاتمة أسفرت عن حرب ضروس بين المهابة ومجموعة من الكلاب، قتل معظمها.

فقد سرد القصة في مطولته بقوله:

طَرَدَ الْفُحُولَ وَضَرَّتْهَا وَكِدَامَهَا  
قَسَدَ رَابِعَ عَصِيئَاتِهَا وَوَحَامَ<sup>(2)</sup>

أَوْ مَلِيعَ وَسَقَتَ لِأَحَبِّ لِأَخَى  
يَعْلُو بِهَا حَدَبَ الْإِكَامِ مُسَجِّجٌ

(1) الرحلة في القصيدة الجاهلية، د. وهب رومية: 128.

(2) شرح المعلقات السبع: 96.

فالقصة تبدأ بالأتان الملعق: أي (يشرق ضرهاها باللبن)، حيث شبه الناقة بالأتان الذي اشرفت أظبانها باللبن وقد حملت تولبا لفحل أحقب قد غيّر وهزل ذلك الفحل طرد الفحول وضربها وعضها إياه<sup>(1)</sup>، فيسوق هذا الفحل الأتان إلى أرض بعيدة إبعادا عن الفحول وقد شككه في أمرها عصيانها إياه، فأقام عليها رقيا، وبعد ذلك يقول:

بأحيزة اللَّبْسوتِ يَرِيأُ فَوْقَهَا	فَفَرَّ المَرَاتِيبِ عَوْلُفَهَا أَرَامَهَا
حَتَّى إِذَا مَلَحًا جُمَادَى رِيئًا	جَزءًا فَطَالَ صِرَامُهُ وَصِرَامُهَا
رَجَعَا بِأَمْرِهِمَا إِلَى ذِي مِرْوٍ	حَصِرُوا وَلَجِحُ صِرِيمَةٍ إِيرَامَهَا
وَرَمَى ذَوَابِرَهَا السُّفَا وَتَهَيَّجَتِ	رِنِحُ الصَّافِيهِ سَوْتَهَا وَمِرَامُهَا <sup>(2)</sup>

فالخمار لشده خوفا عليها وغيرته، يملو بأتانه على احزة<sup>(3)</sup> هذا المكان (الثلبوت) ويراقبها خشية استتار الصيادين بها، وعبر عن ذلك بالفعل المضارع (يملو/ يريا) وكأنه يترامى مباشرة أمام المتلقي، في حين لو عبر عنهما بالفعل الماضي (علا/ ربا) لفقد المعنى التجدد والاستمرارية، وبعد وصولهما المكان فيقيماني فيه حتى تقتضي أشهر الشتاء الستة، وهما مجتزئين بالرطب عن الماء، فطال تعطشهما، ويرغبان ورود الماء وقد انقضت أشهر الشتاء (جمادى)، فجاء الربيع ولا يمنعهما من الماء إلا الخوف، فيستندا أمرهما الى القوة والعزيمة، فانقضى الربيع فجاء الصيف بمرارته، وقد أصابت الشوك مآخيز حوافرها، ويورد حكمة في الشطر الثاني من البيت الثالث (نحج صرمة إبراهيم) أي إنما يكون النجاح بإحكام العزيمة، ثم يقول:

فَتَنَازَعَا مَسِطًا يَهَيَّرُ ظِلَالُهُ	كَدُخَانٍ مُشْتَعَلٍ يُسْتَبُ فِرَامُهَا
مَشْمُولَةٍ هَلِكَتِ يَنَابِتِ عَرَفِيعِ	كَدُخَانِ نَارِ سَاطِعِ أَسْنَامُهَا
لَمَسْنِي وَقَدَّمَهَا وَكَانَتْ عَادَةً	يُثَّةٌ إِذَا هَمِي عَرَدَتْ إِفْدَامُهَا
فَكُوَسَطًا عُرْضِنِ السُّرِيِّ وَصَدَحَا	مُسْنَجُورَةً مُتَجَاوِرًا قَلَامُهَا

(1) شرح المعلقات السبع: 99-100.

(2) المصدر نفسه: 96-97.

(3) الموضع الذي تتكاثر حجارته حتى تصير كالسكاكين.

مَحْفُورَةٌ وَسَطَ السَّرَاعِ يَظْلُهُهَا      وَثَةُ مُصْرَعٌ غَابِرٌ وَيَقَامُهَا<sup>(1)</sup>

فالحمار والأتان قد تعطشا، فينطلقان نحو الماء بسرعة شديدة، وهي سرعة تشبه سرعة ناقته في حال تعبها وسيرها الطويل، حيث أن ركض حوافرهما يشير الغبار ممتدا طويلا كدخان نار موقدة، وقد هبت عليها ريح الشمال وقد خلطت بالخطب اليابس والرطب، فصار دخانها ممتدا طويلا، ونلاحظ بأن الشاعر قد استخدم المضارع في (يطير/ يشب) لكي يوحي معنى سرعة العدو، وشدة الاشتعال، فانه يصور للمتلقي المشهد، فكأننا نرى الغبار والنار عيانا، وعند وصولهما الماء يقدم الحمار الأتان لترد الماء قبله، وكانت عادة منه إذا تأخرت، أي خاف أن تتأخر عنه، وفي نهاية القصة تتوسط الحمار والأتان جانب النهر الصغير، ويشقان لهما عينا مملئة بالماء ويجفها النبات من كل جانب، مستخدما الفعل المضارع (يظلمها) لكي يعطي للمشهد الأخير دلالة الاستمرارية والديمومة.

ب- قصة البقرة الوحشية وكلاب الصيد.

وهي قصة ربط فيها بين حبه لناقته وحبه البقرة الوحشية لصغيرها، ليدل على أن حبه أكبر وحنينه أكثر واستطاع أن يحسن التخلص من موضوع لآخر، من الإتيان إلى البقرة الوحشية، ويعرض موضوعه بما فيه من أحداث وشخصيات توفر على تحليلها، بدءا من اقتراس وليد البقرة وانتهاء بالصيادين وكلابهم، ثم انتهى بخاتمة أسفرت عن حرب ضروس بين المهابة ومجموعة من الكلاب، قتل معظمها، ويأخذ القصة سبعة عشرة بيتا من معلقته، فيبدأ القصة بقوله:

أَقْبَلُكَ أُمَّ وَحْشِيَّةً مَسْبُوعَةً      خَدَلْتِ وَعَادِيَّةُ الصُّوَارِ قِيَامُهَا  
عَنْسَاءً فَسَيِّمَتِ الْفَرِيرَ فَلَمْ يَرِمْ      عَرَّعْنَ الشَّقَائِقَ طَوْفُهَا وَيَغَامُهَا  
لِمَتَّئِرٍ قَهْدِ تَنَازَعِ شِلْوَةٍ      حُسْبِنَ كَوَارِسِيٍّ لَا يُمْنُ طَعَامُهَا  
سَادَلْنَ مِنْهَا غِرَّةً فَأَحَبَّتْهَا      إِنَّ الْمَتَائِيَا لَا تُطِيشُنْ مِهَامُهَا<sup>(2)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 97-99.

(2) المصدر نفسه: 99-100.

تبدأ القصة بتوتر البقرة المسبوعة وهي التي أكل السباع ولدها، حيث خلثته غفلتها فضيبت الغرير، وحين افتقدته فبدأت تبحث عنه فتطوف في المكان مناديا ابنها، واستخدم الفعل المضارع (لم يرم) للدلالة على الاستمرارية في الطوف، ويعد نوات الأوان تشعر بألم الفقد، وتعاضم هذا الشعور، عندما يرى ابنها قد تنازعت كلاب الصيد أشلاء، تلك الكلاب التي لا ينقطع طعامها لأنها لا تنفل عن الطرائد الضالة، وقال (لا تطيش) للدلالة على استمرارية الكلاب في العدوان حيث لن تتوقف بقتل وليد البقرة فقط، ثم يقول:

بَأْتَتْ وَأَمْسَبَلٌ وَأَكْفٌ مِنْ وَهَجِ      يُرْوِي الْخَمَائِلَ ذَائِمًا نَسْجَامُهَا  
يَعْلُو طَرِيقَةَ مَتْنِهَا مَتَوَائِرِ      فِي لَيْلَةٍ كَفَّرَ الشُّجُومَ حَمَامُهَا  
تَجْتَأِفُ أَصْلًا قَالِصًا مَتَّبِعًا      بِمُجْرِبِ أَقْوَاعٍ يَمِيلُ هَيَامُهَا  
وَتَضِيءُ فِي وَجْهِ الظُّلَامِ مُنِيرَةً      كَجَمَائَةِ الْبَحْرِيِّ سُلِّ نِظَامُهَا  
حَتَّى إِذَا حَسَرَ الظُّلَامَ وَأَسْفَرَتْ      بَكَرَتْ نَزْلُ عَنِ الثَّرَى أَزْلَامُهَا<sup>(1)</sup>

وبالتالي باتت البقرة تعيش مع ألم الفقد والإحساس بالندم، فتعرض نفسها للمطر، وقد أوت وحيدة في ليلة متر غمامها لمجومها، في ليلة ممطرة وقد ارتوت الأراضي المعشبة بهذا المطر المستديم، وقد أظلم الليل تماما واختفت لمجومه من وراء الغيوم، وقد استترت من البرد والمطر بأصل شجرة مرتفع في كتيب ومل يتساقط بفعل المطر، فلا تقيها البرد والمطر، ونلاحظ توالي الأفعال المضارعة في هذا المشهد، والذي يتناسب مع تصوير الحسي لهذا المشهد، فقال: (يروي الخمائيل، يعلو طريقة متنها، تجتأف أصلاً قالصاً، يميل هيامها، وتضيء في وجه الظلام، نزل عن الثرى أزلامها)، فتلك الأفعال أضاف الحيوية للصورة، وكان التلقني يرى المطر بنهمر ويروي الخمائيل أمام العين، وهي بهذه الحالة تشبه الجمانة التي انفرطت من عقدها. وظلت على هذا الحال إلى أن انكشف والجلي ظلام الليل فأضاء الفجر فقامت وأقدامها نزلت عن الأرض لكثرة المطر الذي أصابها ليلا، وكان الأرض تلفظها، ثم قال:

عَلَيْهَتْ نَزْدُ فِي نَهَائِ صُغَائِلِ      سَسْبَعًا نَوْمًا كَابِلًا أَيَامَهَا

(1) شرح المعلقات السبع: 100-101.



حَتَّى إِذَا يَسَتْ وَأَسْحَقَ خَالِقٌ  
فَتَرَجَسَتْ رِءُ الْأَيْبِسِ فِرَاعَهَا  
فَعَدَّتْ كَيْلًا الْفَرْجَيْنِ مَحْسِبًا أَلَّهُ  
حَتَّى إِذَا يَسِينِ الرُّمَاءُ وَأُرْسَلُوا  
فَلَجَفْنَ وَاحْتَكَرَتْ لَهَا مَدْرِيَّةٌ  
يَتَلَوذَهْنَ وَيَقْفَتْنَ إِنْ لَمْ تَلْذُ

لَمْ يُبْلِهِ إِزْعَامُهَا وَيَطَامُهَا  
عَنْ ظَهْرِ غَيْبِ وَالْأَيْبِسُ سُقَامُهَا  
مَوْلَى الْمَخَافَةِ خَلْفَهَا وَأَمَامُهَا  
عُضْفًا ذَوَائِجِنَ قَافِلًا أَعْصَامُهَا  
كَالْمُسْمَرِيَّةِ خَدُّهَا وَكَمَامُهَا  
أَنْ قَدْ أَحْمُ مِنَ الْحُسُوفِ جِمَامُهَا<sup>(1)</sup>

فالبقرة ترك القطيع مجنا عن ابنها فصادفت أشلاء ابنها عمزة، فأضاعت بذلك كل شيء، فأصبحت وحيدة على تلك الحال سبع ليال بآيامها، إلى أن استأمت ونشف ضرعها، لا لأنها أرضعت ولا لأنها فطمته، وإثما ألم الفقد هو الذي فعل بها كل هذا، فظلت على تلك الحالة إلا أن سمعت صوت الناس فأفزعها ذلك لأنها كانت صوت الصيادين الذين طاشت سهامهم فأرسلوا عليها كلاب الصيد المدربة، فاختارت المقومة وعندما لاستسلام، فأقبلت البقرة على الكلاب وطعتها بقرنها الذي يشبه الرماح في حدتها وطولها، فتذودهن عن نفسها، ثم بعد ذلك يقول:

فَقَصَبْتَنِي وَتَهَا كَسَابِ فَضُرُجْتَنِي  
بِذَمِّ وَغُودِرَ فِي الْمَكْرَرِ سُخَامُهَا<sup>(2)</sup>

وفي النهاية تنتصر البقرة الوحشية حيث أردت الكلاب قتيلا في ساحة المعركة مضرجة بالدماء.

لقد جاء السرد القصصي عند ليبي معتمدا على الصراع الحاد بين البقرة من جهة والصيد وكلابه من جهة أخرى والطبيعة القاسية (المطر) من جهة ثالثة، إذ واجهت البقرة كل أنواع الصراع: الداخلي منها والمتمثل في حزنها ولمفتها على ولدها ومن ثم خوفها وقلقها من احتمال وقوعها فريسة للصيد، والصراع الخارجي المتمثل في مواجهتها لكلاب الصيد ودفاعها عن نفسها إلى أن انهزمت عنها الكلاب، ولقد تعددت الشخصيات التي كانت مدار الحدث، مثل الصيد وكلابه،

(1) شرح الملقات السبع: 101-103.

(2) المصدر نفسه: 103.

فاستطاع الشاعر أن يعطي كل شخصية دورها في تطوير الحدث ودفعاها باتجاه الذروة؛ لأن كل شخصية كانت حلقة توصل إلى الشخصية التي تليها.

فتدما نقرأ معلقة لبيد نجدده يصف الحيوانات وصفاً إنسانياً، عملاً هذه الحيوانات كل ما تحمله النفس البشرية... يقول الدكتور يوسف اليوسف: فالحيوان يداوم على الظهور كواحد من أبطال القصيدة الجاهلية، إلى حد يجعل معلقة لبيد أشبه بحكاية عن الحيوان ولكنه في الغالب الأعم بطل ثانوي يتمحور حول الشخصية المركزية وهو الشاعر ومع ذلك فإن عناصر شخصيته تتداخل كثيراً أو قليلاً في بنية الشخصية الحيوانية...<sup>(1)</sup>

ففي القصتين يتمثل موقف الشاعر من الدهر وخطوبه ورزاياه، ففي القصة الأولى التي كانت بدايتها تنب و مقاومة ومكابدة، كانت النهاية السعيدة. إنها إذن رحلة اكتشاف عذبة، فهذا الماء لم يسبق غيرهما إليه، وما أشبه هذه الرحلة برحلة الشاعر نحو اكتشاف وجوده، بل إن هذه الرحلة هي رحلة بشرية نحو إثبات الوجود، والوصول إلى الحقيقة، ففي هذه القصة شيئاً هاماً، هو الوصول<sup>(2)</sup>.

وفي القصة الثانية التي بدأت بغفلة وطيب عيش نسيت معه البقرة نفسها وأبنها، فخلذته، كانت النهاية فقد ومقاومة وصراع، وهذه هي رمية الدهر على حين غفلة، حين ترعد الفجيعة في هدوء السعادة<sup>(3)</sup>، ف الشاعر والبقرة يقفان في صف واحد هو صف الحياة ضد قوى الدهر الشريرة، بل نجد في قصة البقرة مكافئاً موضوعياً لموقف الشاعر، فيه التوجع من الدهر ومن ذكرى الحبيب البعيد<sup>(4)</sup>.

## 7- البنية العميقة وتحولات الجمل الشعرية

إن الجمل الشعرية ركبت من خلال مرورها بعملية توليدية وعمليات أخرى تحويلية، حتى استقرت على بنيتها السطحية على شكلها النهائي. لأن الإنسان بإمكانه توليد عدد لا متناه من

(1) الأبعاد الفكرية والفنية في المملقات، د: صالح مفقودة: 118.

(2) المصدر نفسه: 192.

(3) المصدر نفسه: 195.

(4) الرحلة في القصيدة الجاهلية، د: وهب رومية، ص 121.

الجملة بعدد معين من القواعد، تسمى القواعد التحويلية<sup>(1)</sup>، والجملة المولدة وفق هذه القواعد التوليدية سميت من قبل المحققين بالبنية الأساسية، وهذا المصطلح وإن لم يذكر في اصطلاح النحاة القدماء، ولكنه يظهر بصور مختلفة في كثير من اصطلاحهم الذي يوحى به، من ذلك قولهم: أصله كذا أو قياسه كذا<sup>(2)</sup>.

وبعد توليد الجملة بواسطة القواعد المعجمية تجرى عليها عمليات التحويل إلى جملة أخرى، اعتماداً على مستوى أعمق من المستوى الظاهري، وهو مستوى البنية العميقة التي هي العلاقات المعنوية بين العناصر اللغوية<sup>(3)</sup>، في هذه المرحلة تقوم قواعد معينة مثل (التقديم والتأخير، والحذف، والإضافة، والتعويض، والتبعية) بتحويل البنية الأساسية المشار إليها إلى جملة تتوافق مع متطلبات البنية العميقة والنسق الدلالي الذي جاءت فيه الجملة. وهذا التأثير للناحية الدلالية يكون أبرز وضوحاً وأكثر كثيراً في اللغة الشعرية؛ لأنها تمتاز بمجال دلالي أرحب وفضاء أكثر كثافة بالعلاقات والرموز والإيحاءات.

وفيما يأتي أمثلة على البنية العميقة وتحولات الجملة الشعرية في العلقات:

معلقة امرؤ القيس، إذ يقول الشاعر:

وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَارَى مَطْيَيْسِي      لِيَا عَجَباً وَسَنُ كَوْرِهِا الْمُتَحَمَّلِ<sup>(4)</sup>

\*\*\*

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْحِذْرَ حَيْدَرَ حَيْبَرَةَ      فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي<sup>(5)</sup>

\*\*\*

وَيَوْمَ عَلَى ظَهَرَ الْكَئِيبُ تَعَدَّرَتْ      عَلَسِيَّ وَالَّتِ حَلْفَةُ لَمْ تُحَلَّلِ<sup>(6)</sup>

(1) ينظر: اللسانية التوليدية والتحويلية: 9-10.

(2) اللسانية التوليدية والتحويلية: 9-10.

(3) الألسنية: 26، وينظر: اللسانيات واللغة العربية: 66.

(4) شرح الملئقات السبع: 16.

(5) المصدر نفسه: 17.

(6) المصدر نفسه: 19.

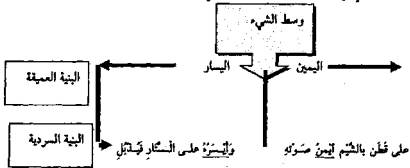
إن الشاعر يذكر الأيام السعيدة، تلك الأيام التي ظفر الشاعر فيها بعيش ناعم ووصال مع النساء، وأمضى فيها أوقاتا طيبة، ولاسيما يوم دارة جلجل، وبعدها يذكر أيام أخرى مثل يوم عقره ناقته ويوم دخوله خدر عنيزة، ويوم تعذر الحبيبة عليه، ونلاحظ تأثير سياق الحديث عن تلك الأيام في البنية السطحية للجمل، إذ قدم المفعول فيه إلى أول الجمل على وجه التخصص والتفضيل، ليكون الركيز عليه منذ بداية الحديث، والتقدير على الأصح هو أن (يوم/يوما) منصوبان على الظرفية بفعل محذوف تقديره (أذكر)، وهذا ينفي أن تكون هذه الظروف منصوبة على الاختصاص، لأن الاسم المخصص في هذا الباب لا يقع في أول الكلام بل في أثنائه، ويشترط أن يتقدم عليه اسم بمعناه والغالب يكون ضمير المتكلم<sup>(1)</sup> وتكون البنية التركيبية بالشكل الآتي:

حرف العطف (و) + فعل محذوف (أذكر) + ظرف زمان منصوب (يوم)

ونلاحظ أن حرف العطف أدى دور الرابط الدلالي بين الأبيات الشعرية، وهذه الظاهرة تسمى ألتشارك التركيبي-الدلالي<sup>(2)</sup> ومنه قوله أيضا:

على فطن بالشيم أيمن صوته      وأيسر على الستار قبلي<sup>(3)</sup>

نلاحظ أن أن الشاعر قام بتأخير المبتدأ (أيمن صوبه) إلى نهاية الشطر الأول وهي الوسط القريب من المركز، أما في الشطر الثاني فنلاحظ أنه لم يقم بأحداث أي تغيير في تركيب الجملة إذ إن المبتدأ (أيسره) بقي في مكانه، وذلك كالشكل الآتي:



(1) ينظر: أوضح المسالك: 220.

(2) أسلوبية البناء الشعري: 81.

(3) شرح المعلمات السبع: 39.

من خلال المخطط السابق نلاحظ بوجود نوع من التناسب بين البنية التركيبية (البنية السطحية) وبين الصورة الدلالية للبنية العميقة<sup>(1)</sup>.

الأمودج الثاني: معلقة زهير بن أبي سلمى، يقول الشاعر:

مَتَى تُبْغُوها تُبْغُوها دَمِيمَةً	وَكَضْرٍ إِذَا ضَرَّ بُغُوها فَكَضْرَمٍ
فَتَضْرِكُكُمْ عَرَكُ الرِّحَى بِعَاطِها	وَكَلْفَحٍ كِحَانِفاً ثُمَّ تُسْتَجِّجُ فَتُجَمِّمِ
فَتُسْتَجِّجُ لَكُمْ عِلْمَانِ أَشْأَمَ كُلِّهَمِ	كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُزْفِعُ فَتَقْطِعِمِ
فَتُغْلِظِلُّ لَكُمْ مَا لَا يُغْلِظِلُّ لِأَهْلِها	فَرَى بِالْعَرِاقِ مِنْ قَفِيظٍ وَوَرَمِ <sup>(2)</sup>

عندما نقرأ معلقة زهير نلاحظ كثرة ورود التراكيب الشرطية ويقل فيها التقديم والتأخير لأن معظم الجمل فعلية، وانا لو قمنا بتحليل البنية العميقة لهذه الأبيات نستنتج أن هناك فعل شرطي واحد (تُبْغُوها1) أي تبغوا الحرب، ترتب عليها نتائج متعددة وهي أفعال جمل جواب الشرط، وتلك الأفعال هي (تضرم، تعرك، تفلح، تنتج، تنم، تنتج، ترضع، تظعم وتغلل)، حيث أن كل هذه الأفعال معطوفة على جملة جزاء الشرط وهو قوله (تُبْغُوها2)، إذن هناك فعل واحد وهو الحرب، لكن النتائج المترتبة عليه كثيرة، لأن الحرب تؤدي إلى الخراب والكوارث، إذ إنها تؤثر في

(1) ومن أمثلة تأثر بنية المعلقات بالبنية العميقة قول عمرو بن كلثوم: (شرح المعلقات السبع: 124)

عَلَيْنا البَيْهِيهِ وَالْيَلْبِيبِ الْيَمَانِي	وَأَسْيَافٍ يَدْمِنُ وَيَنْجِنِنَا
عَلَيْنا كَلِّ مَسَابِقِ دِلاصِ	نَرى فَوْقَ النِّطاقِ ما ضَمِنُونَا

إذ إن البنية التركيبية في البيتين مكونة من:

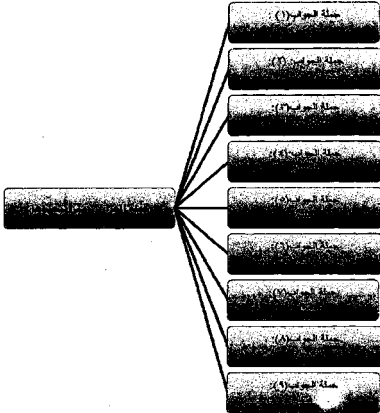
غير مقدم (علينا) + مبتدأ مؤخر + التكملة (يهي)

غير مقدم (علينا) + مبتدأ مؤخر + التكملة (كل سابقة)

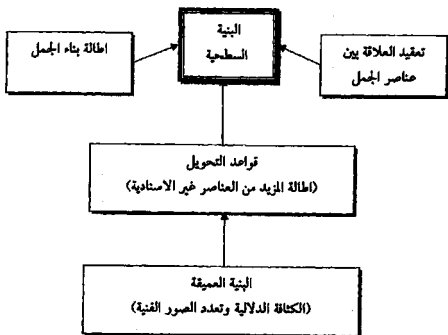
إن المبتدأ في البيتين معرفة وجوز تقديمه وتأخر الخبر، لكن البنية العميقة تطلب ذلك، فالشاعر في موقف فخر واعتزاز ولا يقلل لأن أن يقدم عليه أحد ويرى نفسه وقومه في الصدارة، حيث كسر العيار والمألوف من أجل بيان ما يبغش في نفسه من فخر تجاه نفسه وقومه، فالضمير (نحن) يأذن للمستمع بتحديد انتساب هوية القول. والمرشد إلى وصف الأشياء لذا فقد تكرره في الشعر الجماهيري لاسيما قبل الإسلام وذلك لتعلق الإنسان بقيبلته في حين أصابه بعض الركود عن القبيلة عند مجيء الإسلام فتحول الفخر للدين الجديد بدلاً منها.

المصدر نفسه: 78-79.

كافة نواحي الحياة النفسية والسياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية، لهذا قام الشاعر بإطالة  
 جمل الجواب عن طريق إضافة جمل الجزائية الى بنية الجملة الشرطية بواسطة حرف العطف (الواو).  
 والمخطط الآتي يوضح كيفية تعدد الجملة الجزائية لفعل شرط واحد:



إذن يمكن القول بأن هناك تأثير واضح لبنية المعلقات مع البنية العميقة، لأن الكثافة  
 الدلالية وتعدد الصور الفنية عقدت البنية التركيبية وجعلتها متشابهة في علاقاتها بين عناصرها،  
 فأحدث بذلك تحويلات كثيرة في بنية الجملة الأساسية، فأصابتها إنزياحات متعددة في أكثر من  
 جانب، ومن الملاحظ أن الإطالة في بناء الجمل وإضافة عناصر لغوية إليها من أبرز المظاهر فعالية في  
 تحويل البنية الأساسية إلى جمل شعرية، وهذا المخطط يوضح اشتراك المعلقات كلها في هذه السمة:



#### 8- عدم الالتزام بالمقدمة الطللية

يبرز المكان في الشعر العربي قبل الإسلام في المقدمة الطللية ورحلة الظعن إذ يعمل على تسمية المكان وتأطيره وتحيده وتجسيمه ويعتد في حياة متجددة<sup>(1)</sup>، لذلك نرى أن الشعر الجاهلي مبني على أساس تخصيص المقطع الاستهلاكي - في غالبيتها - لمقدمة طللية من خلال مشهد يتراوح عادة بين استعادة الماضي الذي اندثر والبكاء عليه، ولقد حرص أصحاب المطولات على بناء مشاهد استهلاكية مقصودة يراد منها أن تكون صادرة عن غيلة نشطة تقيم مشهداً موازياً للواقع وتحركه بمحاذاة الواقع الخارجي وتجعله جسراً تحمله رؤية فلسفية تحكم الشاعر وتخدم غرضه اللاحق الذي أبرز المطولة من أجل أن يقوله، ولكن نرى من الشعراء من ينزاح عن هذا المألوف الشائع، مثل (عمرو بن كلثوم) الذي بدأ معلقته بدون ذكر الطلل، مستهلاً بذكر الخمر مباشرة، مخالفاً ما دأب عليه أصحاب المعلقات في الوقوف على الأطلال، ولعل تجرئته الشعرية شغلته عن ذلك، فالمطلع يوحى بنشوة النصر، وكان العرب يشربون الخمر إثر انتصاراتهم في معاركهم.

<sup>(1)</sup> ينظر: الزمان والمكان والزمان في حياة الشاعر الجاهلي وشعره: 265.

1- المقدمة الطللية لدى عمرو بن كلثوم التغلبي:

تحاشى عمرو بن كلثوم التغلبي من الوقوف على الأطلال وهو أسلوب متزاح عما الفناء لدى شعراء العلفقات، لذلك يبدأ معلقته بالروح السيدورية<sup>(1)</sup> من خلال إقامة مشهد من مكونات بين الصحو والسكر، فاستعان بالخمير وكأنه راد أن يكشف للمتلقي بأن الخمرة أيضا طلل يعلق الإنسان بين الأزمنة، فقال:

والأهبي يصحنك فاصبحنا	ولا تبقي شمور الأندرينا <sup>(2)</sup>
مشمومة كأن الخمس فيها	إذا ما الماء خالطها مبخينا
تخور بلوي البائة ههواة	إذا ما ذاقها حتى يلبنا
تسرى الحمر الشحيح إذا أمرت	عليها ما ليه فيها مهينا
صدفت <sup>(3)</sup> الكاس عثا أم عمرو	وكان الكاس مخرها اليمينا
وكاس قد شربت يعلبك	وأخري في دمشق وقاصرينا
وإنما سوف ندرتنا الأنايا	مقدرة لنا ومقدرينا
ففي قبل التفريق ياطعينا	نخبرك اليك ونخبرنا
ييوم كرمه في ضرباً وطنياً	أقرب به مواليك العيوننا
يقي نسألك هل أحدثت وصلاً <sup>(4)</sup>	لؤشك البين أم شئت الأميننا
وإن غلداً وإن اليوم رفن	ويغد فله ما لا تعلمينا <sup>(5)</sup>

(1) السيدورية: مصطلح مستوحى أو مشتق من سيدوري صاحبة الحانة في ملحمة جلجامش إذ أنها نبت للجلجامش حقيقة الحياة وحمية الموت، لذلك نصحتها بالثلث بصبه من الحياة من أكل ورقص وإقامة الأفراح والولائم والنياب النظيفة والامتحمام... الخ، ويستلهم عمرو بن كلثوم الروح السيدورية بكثير من تفاصيلها: جو الحانة ووصف الخمر والثلث به، وكأنه يجتزل الزمن في لحظة اللذة والانشاء، لأنه يدرك أن وجوده هو وجود نحو الموت، لأن الموت يلاحق الإنسان ويدركه.. (ينظر: الروى المقتعة نحو منهج بنوري في دراسة الشعر الجاهلي الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986:ص355 وما بعدها)

(2) الأندرين: قرية بالشام كثيرة الخمر.

(3) وردت الرواية في المتن في شرح المعلقات السبع، الزوزني: 164. (مبتدئ)، وفي شرح المعلقات العشر، الشنيطي: 138 (مبتدئ).

(4) وردت الرواية في المتن في شرح الفصائد الصبح المشهورات: 619 (مترماً)، وشرح الفصائد العشر: 385 (مترماً)، وشرح المعلقات السبع: 165 (مترماً)، وشرح المعلقات العشر: 138 (مترماً).

(5) شرح المعلقات السبع: 113-15.



ب- المقدمة الطللية لدى امرئ القيس:

إن امرئ القيس يربط بين المكان والزمان في مشهد فريد في خيلته، مستحضراً فيه الكود والجمال ويشدهما الى بعضهما بجمال من كان للدلالة على ثقل الحاضر وبطء حركة الزمان بسبب ما أصابه من هموم وأحزان، فيبدأ مطولته بقوله:

بَسِيقُ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ وَحَوْمَلِ	قَفَا بُكَ مِنْ ذَكَرَى حَيْبِ وَمَنْزُولِ
لِمَا نَسَجْتَهَا مِنْ جُتُوبٍ وَشَمَالِ	فَوَضَّحَ فَا لِقِرَاءَةٍ لَمْ يَغْفِرْ رَسْمَهَا
وَقِيَمَازِهَا كَأَنَّ حَبَّ فُلْفُلِ	لَرَى يَغْرُ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا
لَسَدَى سَمَرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفٌ حَتَّظَلِ	كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ حَمَلُوا
يَقُولُونَ لَا تَهْلِكِ أَسَى وَتَجَمَّلِ	وَقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَى مَطِيئِهِمْ
وَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مَعْوَلِ <sup>(2)</sup>	وَإِنْ شِيفَانِي عَيْبَرَةٌ إِنْ مَفَّحْتَهَا <sup>(1)</sup>

لقد خصص امرؤ القيس مقطع الاستهلال كله للوقوف على الأطلال لأنار حددها ورسمها... بل ذكرها بالاسم في تحديد مقصود لخياراته وانتماؤه وانتماءاته.

ت- معلقة طرفة بن العبد:

وبدأ الشاعر معلقته بوقوفه على الأطلال فجعل من شبه الجملة (لحولة) متكاً لوقوفه عليه.

ونلاحظ في هذا المشهد الاستهلاكي تشابهاً شبه كامل مع المشهد الاستهلاكي لمطولة امرئ القيس في لحظة وقوفهما على الأطلال مع تبديل مفردة واحدة أذ يقول امرؤ القيس:

يَقُولُونَ لَا تَهْلِكِ أَسَى وَتَجَمَّلِ <sup>(3)</sup>	وَقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَى مَطِيئِهِمْ
--	--

(1) ردت الرواية في المتن في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، الأتباري: 25 (عبرة مهراقة..). وشرح القصائد السبع الشهوات، النحاس: 104 (عبرة مهراقة..). وشرح القصائد العشر، التبريزي: 57 (عبرة مهراقة..). وشرح المعلقات السبع، الزوزني: 14 (عبرة مهراقة..). وشرح المعلقات العشر، الشفيطي: 76 (عبرة مهراقة..).

(2) شرح المعلقات السبع: 13-15.

(3) المصدر نفسه: 15.

ويقول طرقة بن العبد:

وَقُوفاً بِهَا صَحِيحِي عَلَيَّ مُطِئُهُمْ يَقُولُونَ لَا تَهْلِكِ أَسَىٰ وَكَجَمَلٍ<sup>(1)</sup>

فتلاحظ بأن الاختلاف الوحيد بينهما هو في مفردتي (تجمل) و(تجلد) إذ كل منهما يدل على واحد وهو استعارة الصبر من الخارج.

ث- معلقة زهير بن أبي سلمى:

ونرى أن زهير بن أبي سلمى قد خصص مقطع استهلال معلقته كاملاً للوقوف على الأطلال، ويذكر فيهمدا من الأماكن الطللية المعروفة.. ويضع فوق زمن الواقع الخارجي الأصلي الذي يفصل بين زمن الشاعر وزمن تلك الأمكنة عشرين عاماً أخرى هي ربما كانت مدة الحرب بين حبس وذيان<sup>(2)</sup> فيقول<sup>(3)</sup>:

أَبْنِ أَمْ أَوْفَىٰ جَمْتَةٌ لَمْ تَكَلِّمْ  
دِيَارَ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا  
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ مَشِينٌ خَلْفَةٌ  
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَشْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً  
أَلْفِي سَعْقًا فِي مَعْرَسِ مِرْجَلٍ  
فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ لَرَبِّهَا

بَحْمَانَةُ الدَّرَاجِ فَالْمُظَلِّمِ  
مَرَايِجُ وَشَمِّمِ فِي نَوَاصِرِ بَعْضِهِمِ  
وَاطْلَاؤُهَا يَنْهَضُنَّ مِنْ كُلِّ مَجْتَمِ  
فَلأَبَىٰ عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ لَوْهَمِ  
وَأُوبَىٰ كَحَوْضِ الْجَسَدِ لَمْ يَكُلِّمْ  
أَلَّا أَنْعَمَ صَبَاحًا أَتَاهَا الرِّبْعُ وَأَسْلَمَ<sup>(4)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 47.

(2) دراسات تقنية في الأدب الجمالي، عمود عبد الله الجادر: 14-15.

(3) وردت رواية المتن في شرح القصائد السبع المشهورات، النحاس: 301 (ودارها..). وفي شرح المعلقات السبع، الزوزني:

135 (ودارها..). وفي شرح المعلقات العشر، الشطيبي: 112 (ودارها..).

(4) شرح المعلقات السبع: 71-72.

ج - معلقة لييد بن ربيعة:

في حين أن لييد يخصص أطول مقطع للمقدمة الطويلة، فذكر فيه تفاصيل دقيقة لكي يرسو للمتلقى كيفية تحول الحياة الى أثر، فيقول:

مَثَى تَأْبَدَ هَوْلَهَا فَرِحَانُهَا  
خَلَقًا كَمَا حَسَنَ الرُّوحِي مِرْلَانُهَا  
حَبِجَجَ خَلَسُونَ خَلَالَهَا وَحِرَامُهَا  
وَذَقُّ الرُّوَاوِدِ جَوْدَهَا فَرِحَانُهَا  
وَعَشِيَّةٌ مَتَجَاوِبِي إِرْزَامُهَا  
بِالْجِلْهَتِينَ طَبَاوَكَا وَنَعَامُهَا  
عَوْدًا تَأْجُلُ بِالْفَضَاءِ يَهَامُهَا  
رُيُوسٌ لَمِجْدُ مَثَوْنَهَا أَفْلَامُهَا  
يَفْقَأُ كَقَرْنِ فَرْقَهِنُ وَشَامُهَا  
صَمًّا عَوَالِدِ مَا يَبِينُ كَلَامُهَا  
مِنَهَا وَغُرُورِ نَوْبِهَا وَنَمَامُهَا<sup>(1)</sup>

صَفَتْ النِّبَاهُ مَحَلُّهَا فَمَقَامُهَا  
فَمَدَانِعُ الرِّبَانِ عُرَى رَمْنُهَا  
وَمَنْ مَجْمُومٌ بَعْدَ عَهْدِ أَنْبِيَا  
رَزَقَتْ مَرَايِجَ النُّجُومِ وَصَائِبَا  
مَنْ كَلَّ سَارِيَةَ وَغَادِ مُذْجِنِ  
فَقَلَّ نُرُوجُ الْأَيْهَاتِ وَأَطْفَلَتْ  
وَالجَيْنُ مَآكِنُهُ عَلَى أَطْلَابِهَا  
وَجَلَا السُّيُورُ عَنِ الطَّلُوبِ كَانُهَا  
أَوْ رَجَعُ وَاشْمُهَ أَسْفَى نُؤُوزَهَا  
فَوَقَفَتْ أَسْأَلَهَا وَكَيْفَ سُؤَالِنَا  
فَرِيَّتْ وَكَانَ بِهَا الْجَمِيعُ فَابْكُرُوا

ح - معلقة عنتر بن شداد:

إن عنتر لم يخرج عن المألوف، حيث خصص مقطعا بمشهد الوقوف على الأطلال فقال:

أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ نَوْمِهِمْ  
وَجَمِي صَبَاحًا دَارَ حَيْلَةٍ وَأَسْلَمِي  
بِالْحَزَنِ فَالْصَّمَانِ فَسَالِكِيْلِمِ  
أَقْرَى وَأَقْرَى بَعْدَ أَمْ الْمَرْمِ<sup>(2)</sup>

هَلْ غَادَرَ الشَّعْرَاءُ مَنْ مَثَرْتُمْ  
يَادَارَ عَيْلَةً بِالْجِيَاوِ تَكَلَّمِي  
وَنَحْلُ حَيْلَةً بِالْجِيَاوِ وَأَهْلُنَا  
حَيْثُ مَنْ طَلَّلَ تَقَادِمَ عَهْنَةٍ

(1) شرح المعلقات السبع: 89-92.

(2) المصدر نفسه: 130-131.

خ- معلقة الحارث بن حلزة:

ولا شك بأن الحارث قد خصص مقطعا للمقدمة اللطلية حيث رسم للمتلقي صورة عن رحيل المكان (الطلل) ورحيل المرأة، فيقول:

أَدْتَنَّا بَيْنَهُمَا أَسْمَاءَ	رُبُّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهَا الثَّوَاءُ
بَعْدَ عَهْدٍ لَنَا بِبُرْقَةِ ثَمَاءَ	فَأَذِنِي دِيَارِهَا الْخَلْمَاءَ
فَالْمَحِيَاةَ فَالْمَصْفَاحَ فَاعْتِاقَ	فِتَاقٍ فَمَازِبُ فَالْوَفَاءَ
فِرْيَاضِ الْقَطَافِ أَوْ ذِيَةَ الشُّرِّ	بُسْبُوبِ فَالشُّعْبَانِ فَالْأَهْلَاءَ
لَا أَرَى مَنْ عَهَدْتُ فِيهَا فَأَبْكِي أَلْ	يَوْمَ ذَلْهَأَ وَمَا يَجِيرُ الْبِكَاءَ
وَيَعْيِيكَ أَوْ قَدَدْتُ هِنْدُ النَّا	رَ أَخِيرًا فُلُوبِهَا الْعَلْيَاءَ
فَتَّوَزْتُ نَارَهَا مِنْ بَعِيدِ	بِخَزَائِي هَيْهَاتَ مِنْكَ الصَّلَاءَ
أَوْ قَدَدْتُهَا بَيْنَ الْعَيْقِيَّ فَشَخَصَيْنِ	بِعُودِ كَمَا يَلُوحُ الشَّيْءَ
غَيْرِ أَسِي قَدْ اسْتَعِينِ عَلَى الْمَمِّ	إِذَا شَفَّ بِالثُّرَيِّ الثَّجَاءَ
يَرْقُوفِ كَالْهَاءِ هِقْلَةَ أُمِّ	رَبِّا لَ دَوِّيَّةَ سَكْفَاءَ
أَنْتِ نَبَاةٌ وَأَفْرَعُهَا الْفُنَاصُ	عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِسْمَاءُ <sup>(1)</sup>

9- الانزياح في نظام النسيج اللغوي:

أ- النسيج اللغوي العام:

من خلال استقراء أبيات المعلقات نتبين بأنه يهيمن الحضور الاسمي على نسجها اللغوي إلا معلقة زهير إذ عدل في معلقته عن الحضور الاسمي الى هيمنة الحضور الفعلية، لأن أنظما الاسمى يفيد الثبات والسكون؛ ولعل السكون هو الدئيدن الغالب على حياة الجاهلية الذين كان الرنوب يحكم حياتهم، والسكون يقيدها. وكانت تلك السيرة تُحتمها نوعية الطبيعة المحيطة بهم، والبدائية التي كانت تحكم حياتهم، بحيث كانت أسفارهم الطويلة، قليلة، وإقاماتهم، أو تنقلاتهم القصيرة، كثيرة. لا تغير في نظام العيش، ولكن الرنوب... يعيش الأبناء كعيشة الآباء، ويعيش

<sup>(1)</sup> شرح المعلقات السج: 146-147.

الأحفاد، كميثة الأجداد. من خرج من نظام القبيلة، وعاداتها، عُدّ مارقاً، ومن تنكّر لتقاليدها اُعتبر عاقاً مُفارقاً<sup>(1)</sup>، ولعل عدول الشاعر عن الأسلوب الاسمي كان بسبب تمارسه في المظالم والحروب التي دارت بين القبائل في عصره، مما جعله يختار حضوراً فعلياً ذاهياً من خلاله إلى التفسير والإقبال على التجدد وترك العصية القبلية التي ذهبت ضحاياها مئات الناس.

## ب- الفواتح النصية (شعرية المطالع):

احتلت مطالع المعلقات مكانة العنوان، فاهتم شعراء المعلقات بالانتاح الشعري لمعلقاتهم، لكونه سبباً في الشهرة ودليلاً على الحدق في قول الشعر، حيث يرى الناقد القديم أهمية تجويد المطالع، بقول صاحب العمدية: «على الشاعر أن يجذّب ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدلّ على ما عنده من أول وهلة<sup>(2)</sup>»، وبذلك يكون حسن الابتداءات سبباً لاستجلاب إصغاء الجمهور، لأن الاستهلال الجيد يجذب انتباه السامع ويهيئه للانتباه لما سيأتي لاحقاً، فتؤثر فيه بخلق فجوة -مسافة التوتر التي يجدها الانزياح في طريقة إنشاء الكلام وأساليبه، وفيما يأتي بيان لأساليب الشعراء في اختيار الفواتح النصية لمعلقاتهم:

### 1- الأسلوب الإنشائي:

افتتح أربع شعراء معلقاتهم بالأسلوب الإنشائي من خلال العلامات النصية التالية:

#### 1- فعل الأمر:

فمن ذلك قول امرئ القيس:

يَقْأُ نَبْكَ وَسِنْ دُكْرَى حَيْسِبِ وَمَنْزِلِ      يَسْقَطُ اللُّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوَمَلِ<sup>(3)</sup>

افتتح الشاعر معلقته بفعل الأمر (قفا) وهو أسلوب مالوف في المقدمة الطللية.

ويقول عمرو بن كلثوم:

(1) السبع المعلقات [مقاربة سبائية/ أنثروبولوجية لتصورها]: 169.

(2) العمدية، ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن، تص: عماد هي الدين عبدالحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، ج 1، ط 1، 1934: ص 198.

(3) شرح المعلقات السبع: 13.

الاهْبِيسِي بِمَعْنَى كَوْنِهِ قَاصِبًا وَلاِبْتِغَايِ شَمْسٍ الْاَلَدِينِ<sup>(1)</sup>

إذ استهل مطولته بفعل الأمر (هَبِيسِي) مسبوقه ب(ألا) وهو حرف التنبيه والاستفتاح يسترعي انتباه الملقني لما سيأتي لاحقاً.

2- أداة الاستفهام:

نمن ذلك قول زهير:

أَمِنْ أَمْ أَرْسَى وَتَمَّتْ لِي تَكَلُّمِ بِحَمَانَةِ التَّرَاجِ نَالِخَلْمِ<sup>(2)</sup>

ويقول عنترة:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مَكْرَدَمِ أَمْ هَلْ عَرَلَتْ الدُّدَارُ بَعْدَ بَوَلْمِ<sup>(3)</sup>

المعزة و(هل) من أدوات الاستفهام حيث بدأ بها الشاعران معلقتهما.

ب- الأسلوب الخبري:

وافتح ثلاثة شعراء مطالع معلقاتهم بالأسلوب الخبري عن طريق التراكيب التالية:

1- التركيب الخبري المكوّنة من الجملة الاسمية:

يقول طرفة بن العبد:

بِحُرْلَةٍ أَطْلَلْتُ بِبُرْقَةٍ تَهْمَرُ تَلُوحُ كِبَائِي الْوَتْسَمِ فِي ظَاهِرِ الْبِدْرِ<sup>(4)</sup>

(1) الأندلسين: قرية بالشام كثيرة الخمر.

(2) شرح المعلقات السبع: 71.

(3) المصدر نفسه: 130.

(4) المصدر نفسه: 47.

فقره (لخولة أطلال) جملة اسمية مقدمة فيها خبرها على المبتدأ.

2- التركيب الخبري المكونة من الجملة الفعلية:

يقول لييد بن ربيعة:

عَفَّتِ الدِّيَارُ مَحَلَّهَا فَمَقَامُهَا      بِمَنْ تَأَيَّدَ غَوْلُهَا فَرَجَائُهَا<sup>(1)</sup>

ويقول الحارث بن حلزة:

أَتَكْتَسِبُ بِبَيْنِهَا أَسْمَاءَ      رَبِّ تَارٍ يَمَلُّ بِبَيْنِهَا الْقَوَامَ<sup>(2)</sup>

فقولهما (عفت الديار / أدنتنا ببينها أسماء) تركيب خبري مكونة من الجملة الفعلية.

يتبين مما سبق بأن المطلق ذات التركيب الإنشائي تمثل انزياحا أسلوبيا تحاول المشاركة الوجدانية من المتلقي لعموم وآلام الشاعر، من خلال أدوات المخاطبة مثل الاستفهام أو فعل الأمر الموجه إلى المتلقي.

<sup>(1)</sup> شرح المجلدات السبع: 89.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه: 146.

الفصل الثاني  
الإنزياح في المستوى الدلالي





## الفصل الثاني الإنزياح في المستوى الدلالي

### الإنزياح في المستوى الدلالي:

تحقق الإنزياحات الدلالية من خلال محاولة المبدع تطويع اللغة لتناسب تماماً مع ما يريد من معنى وذلك إذ إن اللغة خلق إنساني ونتاج للروح، وإنها اتصال ونظام ورموز تحمل الأفكار<sup>(1)</sup>، وتظهر شعرية النص وقدرة المبدع من خلال عرض هذه الأفكار بنمط إبداعى يفاير النمط التعبيري العادي الذي لا يحمل أي صنعة أدبية، وهذا يعني أن التوصل إلى المعنى المراد تم عن طريق مخالفة المعتاد وهذه سمة أسلوبية تعتمد على كسر التوقع لأنه عدم التوقع يزيد من انتباه القارئ ويفاجئه وهنا يظهر التأثير الأسلوبي الذي أدى لتوافق شدة التلقي مع شدة الإرسال<sup>(2)</sup>.

يرى ديسوسير أن اللغة بمثابة نظام من العلامات، لكن ليس كل نظام من العلامات هو بمثابة لغة، غير أنه من الخطأ أن نأخذ نظام اللغة العادية ونطبقه على اللغة الشعرية التي تفرّد بمقومات وخصائص من صميم التوجه الجمالي نحو التعبير، ويوصفها لغة إمعانية ومجازية وأولية، فإنها تؤثر استمرار تفردها بما يجعل من عملية التلقي وحدها القدرة على التسلسل إلى بنيات النص محاولة تتجاوز مستوياته معنى ومرجعاً وحالة، وإن هدفها هو البحث في ضروب من المعاني التي صقلت التجربة الشعرية بقدرتها على النفاذ في عالم الأشياء<sup>(3)</sup> فالنتيجة الشعرية توظف العلامات اللغوية المجردة والعرفية بوصفها بنية أيقونية وصورية شبه طبيعية ومعللة ودالة في الوقت ذاته، وهو انتقال من نمط علامي (العلامة الرمزية) -الكلمة مثلاً- إلى نمط علامي آخر (العلامة الأيقونية) -الصورة الشعرية مثلاً- بحيث تعيد خلقه وابتكاره، وتستمر في تشييد علائق جديدة بالاعتماد على عملية الإسناد التي تستفيد من إسناد التسميات إلى الأشياء وفق المنظور الشعري<sup>(4)</sup> وأفق التأمل باقتضائه استدعاء أكثر من مدلول واحد، قياساً على المعنى ومعنى المعنى.

(1) الأسلوب والأسلوبية، احمد درويش: 64.

(2) ينظر: معايير تحليل الأسلوب: 27.

(3) ينظر: شعرية الانزياح دراسة في جماليات المدلول: 186.

(4) اللغة الثانية، لاضل ثامر: 29.

ويعد الانزياح الدلالي من أبرز أشكال الانزياح التي تضع الشعر في أقصى الطرف المقابل للنشر، لأن فيها تنزاح الدوال عن مدلولاتها الأصلية فتختفي الدلالات المألوفة للكلمات لتحل مكانها دلالات جديدة غير معهودة ولا محددة فقد يحمل الدال الواحد في اللغة الشعرية مدلولات متباينة تختلف باختلاف السياق الذي ينشأ فيه هذا الانزياح، وقد يرمز المدلول الواحد بدوال متعددة<sup>(1)</sup>.

إذ يحاول المبدع من خلال الانزياح الدلالي تشفير النص عن طريق البلاغة، ويرى كوهن أن الدلالة لمجموع التأليفات المتحققة لكلمة ما<sup>(2)</sup>، وإن الخطاب الشعري يموت على صعيد الدلالة التصريحية لينبعث على صعيد الدلالة الحافة<sup>(3)</sup>، لأن الدلالة الحافة تحيل إلى المعنى الإيجائي العاطفي، فتثير في المتلقي، أما الدلالة التصريحية فهي تعين الأشياء كما هي، وهي لغة الإقناع والإفهام فيخاطب العقل، ويعيد عن إثارة الجمال في المتلقي.

ولأن اللغة الشعرية تفتقر إلى وجود علاقة الملاءمة بين المسند والمستند اليه في لغة النشر العلمي، بل أنها تسعى إلى تعطيل هذه الوظيفة النحوية بخلق نوع من التنافر وعدم الانسجام بين المتلازمين النحويين لتحقيق قدر عال من الشعرية<sup>(4)</sup>، فتكون الشعرية بذلك لا خصيصة تمناس وانسجام وتشابه وتقارب بل نقيض ذلك كله<sup>(5)</sup>، وبناء على ذلك فقد حدد كوهن اللغة الشعرية باعتبارها انحرافاً عن قواعد قانون الكلام<sup>(6)</sup>، وعُدَّ الخطاب الشعري خطاباً ناقص النحوية، بالمقارنة مع الشر وذلك في مستوى النحوية الخاص الذيتمثله الملاءمة الدلالية<sup>(7)</sup>، وهو الذي يسمى بالانزياح الاسنادي أو اللانحوية التي تقوم على فكرة تعجيز الكلمات عن تلك الوظائف التي يستند النحو إليها والتي تتحقق على مستوى الإسناد والتحديد وغير هذه المستويات<sup>(8)</sup>.

وقد بين كوهن عملية عدم الملاءمة بين المسند والمستند إليه من خلال المثال الآتي:

(1) ينظر: شعرية الانزياح: أمية الرواشدة.

(2) بنية اللغة الشعرية: 106.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 196.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 139.

(5) في الشعرية، كما أبو دهب: 28.

(6) بنية اللغة الشعرية: 105.

(7) المصدر نفسه: 106.

(8) مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم: 120.

## الإنسان ذئب لأغية الإنسان.

الإنسان [الدال] ← المدلول (1) = الحيوان [الدعب]

الإنسان [الدال] ← المدلول (2) = الإنسان [الشيرير]

فالسند لا يلائم المستد إليه وذلك إذا أخذ كلمة (ذئب) بمعناها الحقيقي (الحيوان)، لذلك رأى فيه أن المعنى الأول يجيل إلى معنى ثان، إذ يعني (الإنسان شيرير)، وأكد أن مثل هذه الصور تسمى مجازاً<sup>(1)</sup>.

والانزياح الدلالي متعلق بمجهر المادة اللغوية مما أسماه كوهن بـ (الانزياح الاستبدالي)<sup>(2)</sup>، فيحدث العدول بنقل الدلالات من سياقاتها المألوفة إلى سياقات أخرى مغايرة بحيث نشبتك هذه الانحرافات في سلسلة من العلاقات الانزياحية تنشأ من التصادمات الدلالية بخروج الكلمات من مجال تصنيفها المجهود إلى نوع من الهندسة الاستنباطية تعيد رسم الحروف وتركيب الجمل وبناء الصور وانتظامها في تكامل بيوطيقي متميز، في قدرته على استنطاق الكلمة، أن تجعل الشكل منظوراً إليه في ذاته، في قدرته على اكتساب تميز آخر، وهذا (التمييز الآخر) هو ما تبحث عنه الشعرية المعاصرة في مستحيل اللغة أو في 'خارج' اللغة، غير أنه من سوء حظ البشرية - كما قال بارت - أن اللغة لا خارج لها<sup>(3)</sup>.

ويرى كوهن أن الدلالة ليست الأجموع التاليفات المتحققة لكلمة ما<sup>(4)</sup>، وإن الشعر نفسي خالص، وتغيير للوعي المكون عبر وسيلة الكلمات، فهو لغة داخل اللغة، إذ أنه نظام لغوي جديد يتأسس على أنقاض القديم، وبه يتشكل نمط جديد من الدلالة، ولا معقولة الشعر ليست موقفاً مسبقاً، بل إنها الطريقة الحتمية التي ينبغي للشاعر عبورها إذا كان يرغب في جعل اللغة تقول ما لا تقوله أبداً بشكل طبيعي<sup>(5)</sup>، فالدلالات الشعرية ترتبط بالصورة التي هي وحدة تركيبية معقدة تتجمع فيها مكونات مختلفة، الواقع والخيال، الداخل والخارج، اللغة والفكر إذ أن الصورة عصب

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 1.

(2) المصدر نفسه: 205.

(3) شعرية الانزياح - دراسة في جماليات العدول -: 27.

(4) المصدر نفسه: 106.

(5) المصدر نفسه: 128.

الشعر الحفي لأنها قادرة على قيادة القارئ بفضل طاقتها الإيحائية إلى دخول عالم القصيدة ومن ثمّ عالم الشاعر الشعري<sup>(1)</sup>.

وحين تحدث كوهن عن الفرق بين الشعر والنثر ركز على دلالي المطابقة والإيحاء وأكد على أن درجة الانزياح وكتافته تزداد كلما ازدادت حدة المنافرة بمخرق قانون المطابقة، لأن اللغة الشعرية تمثّل داخل كل نص نسيجها الخاص وبنياتها وقوانينها ولعل ذلك ما يبرر أيضاً اختلاف التجارب والإبداعات حتى عندما تصدر عن شاعر واحد<sup>(2)</sup>.

وستناول هذا البحث الانزياحات الدلالية عند شعراء المعلقات في خمسة محاور:

أولاً: التشبيه

ثانياً: الاستعارة

ثالثاً: الكتابة

رابعاً: أنسة الطبيعة

خامساً: الرمز.

### أولاً: التشبيه

يعدّ التشبيه أحد روافد التصوير البياني في التعبير، وهو من الأساليب البلاغية المهمة التي من شأنها أن ترفع من شعرية النصوص من خلال العلاقات التي يقيمها المبدع بين الألفاظ في الشعر، من خلال الجواز الذي يزيد من عمق النصّ وتأثيره ويبعده عن المباشرة، فيرتقي به عن مرتبة الخطاب النفعي أو التداولي.

ونلاحظ أنّ البلاغيين الشكليين<sup>(3)</sup>، وضعوا معياراً في قبول التشبيه الذي وصفوه بـ(الحسن)، ويتمثل في اشتراك الطرفين في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يندني بهما إلى حال الاتحاد<sup>(4)</sup> فلكي يكون التشبيه مقبولاً أسلوبياً لدى أصحاب هذا الرأي يجب أن يشترك الطرفان في صفات كثيرة، تصل بهما إلى حد الاتحاد، وبذلك يعدّ التشبيه بوصفه الجملة الأساسية

(1) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: 35.

(2) شعرية الانزياح - دراسة في جماليات العدول - 189.

(3) الذين نظروا إلى (التشبيه) بمنظور شكلي.

(4) نقد الشعر، قدامة بن جعفر: 122.

في الكتابة الشعرية، الأقل شعرية بين الصور، وذلك لأنه يعتمد مجرد التران<sup>(1)</sup> ويقوم على التوحيد بين هويتين متباينتين عن طريق الإلحاح على نقطة الالتقاء بينهما وإبطال مسافة التباين<sup>(2)</sup> فيتسارى المشبه بالمشبه به في علاقة المشابهة.

وتجدر الإشارة إلى أن الشعر ليس انعكاساً لواقع ما، ولا يسعى إلى الكشف عن الحقيقة الواقعية المعاشة فعلاً، بل يهدف إلى توصيل المعنى بمنظور الشاعر نفسه، ولذلك فإن الصورة التشبيهية كما في أنواع الصور الأخرى قائمة على الافتراض والجزئية، والتشبيه لا يحمل الحقيقة ذاتها، بل يتشبه عليها، ويوهم بها، وعملية المشابهة في جانب من جوانبها تتم عن القصور في إدراك المعنى الحقيقي للشيء الموصوف، لأنها تقتبس جزءاً من المفهوم عن جزء آخر مماثل له، فالجزء المقصود في هذه الحالة ليس حاضراً في عملية التوصيل، بل ما يقترّب منه<sup>(3)</sup>، والصورة الأدبية تؤدي مهمتين:

الأولى: تقريب المعنوي من المحسوس. الثانية: الجمع بين معنيين متباعيين<sup>(4)</sup>.  
(والتقريب) يعني احتجاب جزء من حقيقة المقرب، فضلاً عن أن مستوى الانزياح الشعري في الخطاب يؤدي إلى تراجع الوظيفة المرجعية التي تتجسد في لغة الاستعمال النفسي للغة<sup>(5)</sup>.

إذن وظيفة التشبيه في الشعر العربي هي إنجاز قدر من الحقيقة الشعرية عن طريق الحكاية التصويرية، أي بمعدل فني من نوع متميز، لا يقاس بشكل كمي، مثل القياس المنطقي وإنما بمدى قدرته على التعبير عما لا يعبر عنه ثراً، أي بمعدل قدرته التخيلية<sup>(6)</sup>.  
وقد استخدم شعراء المعلقات صور التشبيه بكثرة وفيما يأتي نماذج منها:

(1) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والتقليدي، الولي محمد: 280

(2) حركية الإيلاج: خالدة سعد: 171

(3) ينظر الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، إيليا حاوي: 115.

(4) ينظر مدخل إلى علم الأسلوب: 56.

(5) ينظر اللغة الشعرية، محمد كتوني: 22.

(6) الصورة الفنية، جابر صفور: 221.

الأعوذج الأول: معلقة امرئ القيس

يقول الشاعر:

وَلَيْسَ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى مُدَوَّلَةً      عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْأَهْمُومِ لِيَتَلَيَّ<sup>(1)</sup>

المشبه: ظلام الليل.

المشبه به: أمواج البحر

وجه الشبه: الهول والصعوبة.

قام الشاعر بتشبيه ظلام الليل في هوله وصعوبته ونكارة أمره بأمواج البحر، فأنجد الشاعر فيليثفيل يقيد الشاعر بالآلامه ويأسره موثوقا بأمراس كتان إلى صم جندل، فيصرخ الشاعر بملء فيه للخلاص من هذا القيد البهيم<sup>(2)</sup>.

ويقول د. عبدالله الغدامي: فلو شرحنا الليل بأنه الليل المعروف. فلنا بذلك نقتل الكلمة في البيت ونقيدها في موضعها، لآحياة فيها، ولكن لو أطلقنا إسرها وعاملناها على أنها إشارة قصد منها أن تثير في الذهن كل ما يمكن أثارته في القراء على تباين مشاربهم، لكننا بذلك أعطيناها حفاها كقيمة فنية وليست ككلمة معجمية، ولأدهشنا عندئذ كم ستعنى هذه الكلمة من متصورات لقراء مختلفين مما لن يمكننا حصره أبدا... وان لم نفعل هذا فما أضيع امرئ القيس بيننا<sup>(3)</sup>.  
ومنه قوله أيضا:

وَكَبَّرَ مَقْرُوفٌ مُقْبِلٌ مُذْبِرٌ مَعَا      كَجُلُودِ صَحْرٍ حَفْلَةُ السَّيْلِ مِنْ عَلٍ<sup>(4)</sup>

المشبه: حركة الفرس.

المشبه به: حركة الصخرة الهابطة من أعلى الجبل.

وجه الشبه: السرعة.

(1) شرح للملقات السبع: 29.

(2) ينظر: البناء الفني لشعر امرئ القيس: عبدالحق حمادي ياسين: 133.

(3) الخطبة والتكفير: 127.

(4) شرح للملقات السبع: 32.

فالشاعر شبه حركة فرسه السريعة بحركة الصخرة الهابطة من أعلى الجبل وهي تصطدم بما هو أمامها من حفر وتتواءم فتغير مسارها في كل الجهات في لحظات متعددة ويقول أيضا:

لَهُ أَيُّهَا ظَبْيِي وَمَسَاقَا نَعَامِي وَإِرْحَاءُ مِرْحَانِي وَتَقْرِيبُ تَقْضِيلِي<sup>(1)</sup>

المشبه (1): خاصرتي الفرس، المشبه به (1): خاصرتي الظبي، وجه المشبه (1): في الضمور.  
 المشبه (2): ساقِي الفرس، المشبه به (2): ساقِي النعام، وجه المشبه (2): الطول والصلابة. المشبه (3): سير الفرس، المشبه به (3): جري اللب، وجه المشبه (3): الخفة.  
 المشبه (4): جري الفرس، المشبه به (4): سير الثعلب، وجه المشبه (4): الشدة.  
 ومنه قوله أيضا:

تَضِيءُ الظُّلَامَ بِالْعِشَاءِ كَأَنَّهَا مَنَارَةٌ مَنَسَى رَاهِبِي مَتَبْتِلِي<sup>(2)</sup>

المشبه: وجه المرأة.

المشبه به: منارة العابد المتبتل.

وجه المشبه: الاشراق والنور.

فخص ظلام العشاء في المشبه والممسى في منارة الراهب المتعب لتبدو به أكثر إشراقاً ووضوحاً في إضفاء الظلمة على العشاء، فهذه المرأة مشرقة أخذت أبعادها من ظلام الليل الساحر لتنعم ضياءً كما المصباح، وخص تشبيه هذا الوجه بمنارة العابد المتبتل ليرينا امتداد ذلك الإشراق فليس الغرض من هذه الصورة التشبيهية إعطاء المبالغة دلالتة من خلال استرداد طاقات المشبه به وضمها إليه فحسب مفرزاً عن هذا التعاقب علاقة رمزية تفجر في دلالاتها مواطن الإبداع الفني لكنه ذو آثار نفسية خاصة<sup>(3)</sup>.

ومنه قوله:

(1) شرح المملقات السبع: 35

(2) المصدر نفسه: 27

(3) فلسفة البلاغة بين الثنية والتطور، درجاء عيد: 175.



كأنّ جماءَ الهادياتِ يتخبروه  
عصارةَ جئاءِ بختيّيو مُرَجَّلِي<sup>(1)</sup>

المشبه: الدم الجامد على شعر الفرس من دماء الصيد.  
المشبه به: بما جفّ من عصارة الحناء على شعر الأثيب.  
وجه الشبه: اللون (الحمرة).

الأمّودج الثاني: معلقة طرفة

يقول الشاعر:

وَحَيْثَانِ كَالْمَاوِيَّتَيْنِ اسْتَكْتَا  
بِكَهْفِي حِجَابِي صَخْرَةً قَلْتُ مَوْرِدِ<sup>(2)</sup>

المشبه: عينتا ناقته

المشبه به (1): المرأة

وجه الشبه (1): الصفاء

المشبه به (2): الماء

وجه الشبه (2): النقاء.

شبهه من خلال التشبيه التمثيلي، عينتا ناقته - في الصفاء - بالمرأة، ونقاء كالماء النقي الذي غار في صخرة عميقة مشخّصاً ذلك الغور بالاستكانة (استكتا) مبالغة في شدة الالتصاق أي غورها بالمعظم وكأنهما خافتان فالتصقتا عند ذلك المعظم، محتوية في فعل الاستكانة الدهومة والتجلد من جهة الحدوث في الفعل، ويوظف الشاعر في وصف عينها فيشبه صفاء عينها وسعتها بنقرة الماء العميقة في وسط الصخرة التي لا تخرج منها الماء إلا صافياً نقياً.  
فالغاية من الغلو في التشبيه هو نقل الأفكار وإمتاع النفوس بالصور والأخيلة والسمو به من أرض الواقع إلى قضاء الخيال، وكلما تدرج المرء في هذا الأرتفاع كان تصويره أبعد أثراً في

(1) شرح المملكات السبع: 36

(2) المصدر نفسه: 55

القلب، وأشد رسوخاً في النفس<sup>(1)</sup> ولاسيما إذا علمنا أن العين هي تتوب عن القلب وهي رائدة النفس ودليلها الهادي ومرآتها المجلوة<sup>(2)</sup>، وعيونها ونظراتها السامرة والفتاكة. ومنه قوله في وصف ناقته:

وَأَلِي لَأَمْضِي أَلَمُّ عِنْدَ إِحْضَارِهِ      يَبْجَاءُ بِوَقَالِ تُرُوحُ وَتَعْتَدِي  
أَمْوِنٌ كَأَلْوَابِ الْأَرَانِ لَصَانِهَا      عَلَي لِأَجْمَبِ كَأَنَّ ظَهْرُ بَرْجِدِ  
جَمَالِيَّةٍ وَجَنَاءِ تُرْدِي كَأَنَّهَا      سَعْفَنَجَةٌ تُسْرِي لِأَزْعَرَ أَرْبَدِ<sup>(3)</sup>

فهو يشبه عرض عظامها بالوواح التابوت العظيم، والطريق لمن على متنها بالكساء المخطط، ثم يعود ليشبه ناقته لاكتناز لحمها ولوثاق خلقها بالجمل، وإنها في عدوها تشبه النعامة عندما تعرض للظلم الذي هو ذكر النعام. ومنه قوله أيضاً:

كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ حُدُوءٌ      خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دُو  
عَدُوِّيَّةٍ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنِ      يَجُوزُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي<sup>(4)</sup>

يشبه طرفه في الأبيات هوداج حبيته المسافرة في رحاب وادي دد بالسفن المحيرة العظيمة الكبيرة، وهذه السفن هي أما سفن عدولية وهي قرية بالبحرين، أو قد تكون سفن الملاح ابن يامن، مشبها مسيرة هذه الإبل بالصحراء بمسيرة السفن من حيث الاستواء والمسير على الطريق وتارة يخرج بها الملاح عن الطريق بغية الاختصار بقوله: يَجُوزُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي، وليزيد من دقة الصورة عاد ليشبه بدقة مسيرتها في الصحراء بالمفايل باليد: وهي لعبة يلعبها الصبيان يجمعون تراباً أو رملاً، ثم يدفنون فيه شيئاً، ثم يشق المفايل التراب على نصفين، ثم يقول لصاحبه: في أي الجانبين ذلك اللدني؟ فإن أصاب ظفر وإن أخطأ خسر فكان هذه السفينة بصدرها تشق الماء كما يشق

(1) علم أساليب البيان: د. غازي يموت: 183.

(2) ينظر: طرق الحمامة في الألفة والألاف: ابن حزم الأندلسي، تحقيق صلاح الدين القاسمي: 92.

(3) شرح المعاني السبع: 50.

(4) المصدر نفسه: 47-48.

الغابيل التراب باليد، برع طرفه بهذا التشبيه إذ جمع بين حضارتين وهي البداوة ولعبة الصغار بالسفن، ليخرج لنا من مجموع التشبيهات بصورة رائعة محكمة الحيك<sup>(1)</sup>.

الأمموجج الثالث: معلقة زهير

يقول الشاعر:

أَيْنَ أُمَّ أَوْفِي وَمَنَّةٌ لَمْ تَكَلِّمْ      بِحَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمَثَلِّمْ  
وَدَا زُ لَهَا بِالرُّفَمْتَيْنِ كَالهَذَا      مَرَا جِيعٌ وَشَمٌ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ<sup>(2)</sup>

المشبه: ديار الحبيبة

المشبه به: مراجع وشم في نواشر المعصم

وجه الشبه: إعادة الشيء مرة بعد مرة

شبه الظلل (ديار الحبيبة) بالوشم من جهة الاستمرارية والديمومة فحين تغدو الأطلال عند الشعراء وشماً باهتاً، لم يبق منه الزمن إلا آثاراً دارسة على الأديم، يغدو ظلل زهير وشماً (مرجعاً)، وفي ترجيع الوشم إعادة له كما كان، وذلك ما لا يتفق (موضوعياً) مع الصورة المفترضة للظلل<sup>(3)</sup>، ويكمن الانزياح الدلالي في تشبيه الشاعر الظلل بالوشم دلالة على التجدد والحياة، فمخالف بذلك شعراء الجاهلين، لأن الظلل عند الشاعر الجاهلي رمز للفناء وانتهاء الحياة.

الأمموجج الرابع: معلقة الحارث

يقول الشاعر:

وَصَعْتِي مِنَ الْعَوَاتِكِ لَا تُن      هَا أَلَا مَيْضَةٌ وَفَلَاءُ  
فَرَدَدْنَا هُمْ يَطْفُنُ كَمَا يَخُ      رُجٌ مِنْ شَرْتَةِ الْمَزَادِ الْمَاءِ<sup>(4)</sup>

(1) ومن تشبيهاته قوله:

- (عُثْيَا... كَسِيدَ الْغَضَا: 60): إذ شبه فرسه بالشب في مرحة عدوه.

- (لَبْرُ نَحَامٍ... كَقَبْرِ غُرَي: 61): وهو تشبيه ساوى فيه بين البيخيل والمياتر.

- (إِنِ الْمَوْتُ... كَالطَّوْلِ الْمَرْحِي: 61): فقد شبه الأجل بالحبل، والفضى بالدابة التي لا تفلت منه.

- (فَالْمَيْشُ كَالكَتْرِ: 61). نراه تقريب الصورة بصور المعنوي الذي هو العيش بالحسي الذي هو الكتر.

(2) شرح المعلقات السبع: 71.

(3) نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام: 160.

(4) شرح للمعلقات السبع: 154.

المشبه: خروج الدم من أجساد الأعداء

المشبه به: خروج الماء من خربة المزاد

وجه الشبه: الغزارة والتدفق

(خروج الدم) من جسد العدو ← علاقة المشبه (الغزارة والتدفق) (خروج الماء) من خربة المزاد من

خلال التشبيه التمثيلي قام الشاعر بتصوير شجاعتهم وحسن بلائهم في القتال بصورة مثالية غير مألوفة وخارقة للعادة، إذ تكمن الصورة بتشبيه تدفق خروج الدم من جسد العدو بصورة الماء المنبعث بغزارة من خربة المزاد<sup>(1)</sup>.

### ثانياً: الاستعارة

تعد الاستعارة من أهم المنهات الأسلوبية التي تعتمد نظام الانزياح، إذ إنها تقوم على تحقيق علاقات مجاورية جديدة للإسناد المألوف بين المفردات، فالاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة كالتشبيه، ولذلك يعرفها بعض البلاغيين بأنها تشبيه حذف منه أحد طرفيه<sup>(2)</sup>، ولكن مع التشبيه تبدو في النص الأدبي درجة من المعقولة والاعتيادية لأن كل طرف على حدة، في حين يتفاعل الطرفان في الاستعارة ويتحدان، ففيها تقوم عملية استبدال وانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة على أساس التشابه<sup>(3)</sup>، وهي تكون أبلغ من التشبيه في توكيد الصفات للمعنى وذلك بسبب التفاعل والاتحاد بين المستعار والمستعار له فتتلاشى جميع الفوارق بينهما، لأن الاستعارة تكثير لدلالة الكلمة في أصلها الوضعي، إلا أن أي جزء من جزئيات هذا التكثير لا بد أن يكون مرتبطاً أو متصلاً بالأصل الوضعي بأكثر من رابط أو سبب يكون فيه قرينة تجعله غير بعيد

(1) ومن جماليات التشبيه لدى شعراء المعلقات:

● معلقة ليبي: [شرح للمعلقات السبع: 89-91] يقول الشاعر:

وجلا السور عن الطلوع كأنها زير لجد متروها أفلامها

المشبه: مطول السيل على الطلل، المشبه به: الكتب المحصورة بفعل الزمن الصعبة وجه الشبه: انجر والإفناء

● معلقة جيترة بن شداد: يقول الشاعر: [شرح للمعلقات السبع: 133]

جادت عليها كل حين ثرة فتركن كل حديق كالدرهم

المشبه: شك المطر وهباته، المشبه به: صورة الدرهم، وجه الشبه: الغزارة

(2) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبيوع: 303، والبلاغة الواضحة- البيان والمعاني والبيوع، علي الجارم، ومصطفى أمين: 77.

(3) ينظر: الصورة الفنية في التراث القدي والبلاغي: 24.

عن فهم المتلقي أو قراءته<sup>(1)</sup> أمّا في التشبيه فعلى الرغم من المبالغة فيه، فإنّ المتلقي يبقى يشعر بأنّ المشبّه هو غير المشبّه به بفعل وجود أداة التشبيه<sup>(2)</sup>.

إن مفهوم الاستعارة قد مر بتاريخ طويل قبل ان يستقر على جملة من التعريفات المحددة، ولنا سبيل تتبع ذلك التاريخ<sup>(3)</sup> ونكتفي الوقوف على ما انتهى اليه النقاد والبلاغيون من تلك التعريفات وأشهرها بأنها استعمال اللفظ في غير ما وضع له في أصل اللغة لعلاقة المشابهة<sup>(4)</sup>.

وإن الاستعارة لها القدرة على الجمع بين الأضداد والأشياء البعيدة وذلك من خلال خلخلة العلاقة بين الدال والمدلول وإعادة بنائها من جديد بخلق علاقات جديدة بينها، لأن أسلوب الاستعارة 'يختصر البعد بين المشرق والمغرب ويرينا الأضداد ملتزمة، ويأتينا بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين'<sup>(5)</sup>؛ وهذا الجمع بين العناصر المتباعدة قد يدخلنا في عالم من الغرابة، فهذه الصورة القائمة على الاستعارة لا يستطيع أن ينالها الحاطر بسرعة أو أن يدركها بمجرد النظر إليها، بل يحصل ذلك بعد تبيّت وكذّ النفس وتحريك الخيال واستحضار ما غاب عنه<sup>(6)</sup>، لأن الاستعارة علامة العبقريّة المميّزة، لأنها تقود إلى الانحراف في لغة الشعر<sup>(7)</sup>، فهي من مقتضيات النظم، وعنه تحدثت وبه تكون<sup>(8)</sup> وهي أمد ميداناً، وأشد اقتنائاً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً... وأذهب لمجداً في الصناعة وضوراً، من أن تجمع شعبيها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها<sup>(9)</sup>، فهي رأس البديع وأفضل المجاز<sup>(10)</sup>، لأن المعول عليها في التوسع والتصريف<sup>(11)</sup>.

ويرى جان كوهن بأن الاستعارة 'تحرق لقانون اللغة... ومكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور، وإن الصور كلها... تهدف إلى استثارة العملية الاستعارية، وللإستراتيجية الشعرية هدف

(1) مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النغمة والتلحين: د. رحمن غرّكان: 233.

(2) ينظر: الأسس النسيّية لأساليب البلاغة العربيّة: 220.

(3) ينظر: يد الشمال آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح (الاستعارة في الكتابات المبكرة في النقد العربي: فلنهرت

هاينزكس، تر: شعاد المنع (مقالة): 195-228.

(4) ينظر: شروح التلخيص: 4/ 45.

(5) أسرار البلاغة: 116.

(6) ينظر: الشعرية العربيّة، أدونيس: 48.

(7) في الشعرية: 122، 31، 85.

(8) دلائل الإحجاز: 393.

(9) أسرار البلاغة: 32.

(10) العمدة: 1/ 269.

(11) الوساطة: 34.

واحد هو استبدال المعنى<sup>(1)</sup>. ونجد على هذا ان اللغة الشعرية المحراف عن اللغة العادية، وهي خرق لقوانين اللغة إذ انها تمتاز بوجود علاقات جديدة ومبتكرة تربط بين الألفاظ، ولا تخضع فيها إلى الحقيقية بل إلى الجواز الذي يمثل الاستعارة أعلى مراحلها، وانها طريقة تعبير غير مباشر، التي تهدف التخيل والإيحاء لا إلى التقرير الذي هو سمة التعبير المباشر.

ويمكن الربط بين الاستعارة التنافرية وبين (الانزياح) Deviation، بما هو انزياح عن معيار قانون اللغة، ولكنه ليس انزياحاً فوضوياً، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول<sup>(2)</sup>، ويرى هانجوم (Hangom) الذي شغل بنظرية الاستعارة ان من السمات المميزة للاستعارة في حقل الأدب تباعد المجالات بين المستعار والمستعار له، إذ يفرض التكلم في استعارة ما، تصورات الخاصة على المتلقي، وان حيز فعله هذا أوسع مما تعترف به نظرية اللزوم (Imanent) أو التواضع (Conventionalist)<sup>(3)</sup>.

إذن إن الاستعارة من وسائل الإدراك الخيالي لتعبيرها عن ملاحظات متنوعة بطرائق متميزة إذ تجلّى قوتها الخيالية في خلال الجانب الفردي من التجربة في محاولة استكناه موضوعية الشيء بتأمل أبعاده<sup>(4)</sup>، لأن ما تؤسسه الاستعارة من علاقات بين العناصر يسمح بأن تمثل الصورة الاستعارية بوصفها غير قابلة للإدراك على نحو صحيح، ما لم نأخذ في اعتبارنا، النظرة الرمزية والإشارية للغة، والاستعارة الجليدة أو الناضجة، هي التي تحقق ضرباً من المعرفة الكشفية، وتشرى العالم وتجدد روابطنا به<sup>(5)</sup>.

(1) بنية اللغة الشعرية: 109-110.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 192-193.

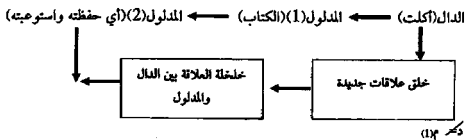
(3) S.O. Metaphor, Hangom, Problems and perspectives, p28، نقلاً عن: الإبداع الشعري وكسر المعيار:

53.

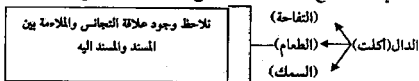
(4) مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: 231.

(5) الخيال، مفهوماته ووظائفه، حافظ جوده نصر: 281.

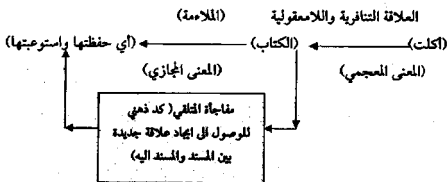
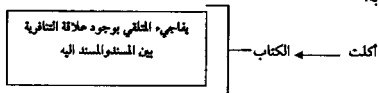
وفيما يأتي مخطط يوضح العملية الاستمرارية:  
 (علاقة التناظرية) (علاقة الملاءمة)



فالمتلقي عندما يسمع لفظة (أكلت) فإنه يتوقع المفعول به من الأنواع الآتية:



لكن المتلقي يفاجئ بسماعه لفظا لا يرتبط بعلاقة الملاءمة أو التجانس بين الفعل والمفعول به:



من خلال المخطط السابق نلاحظ بأن الاستعارة هي وسيلة المنشئ في التخصيص والتجسيد، وهما خاصيتان من خصائص التعبير الأدبي، ويمكن أن نسجل للاستعارة وظيفة أخرى بوصفها إحدى وسائل التفوذ إلى عوالم أخرى، أجهل من عالمنا وأقرب، إذ يستطيع المبدع من خلالها أن ينقلنا إلى عوالم أخرى غير العالم الذي توجد فيه، إذ بمقدورنا إبصار الوجه الشعري الجميل المرتقي إلى مرتبة المثال الذي ينشده الإنسان، ويسعى إليه، ذلك العالم الآخر الذي لم يكشف الله الحجاب عنه إلا أمام بصيرة الشاعر، فاستحال صوراً ودلالات شعرية<sup>(1)</sup>.

إذن يمكن القول بأن الاستعارة تمثل خلاصة الانزياح المتعلق بمجهر الوحدة اللغوية أو بدلالاتها، ولا بد من التذكير بأن دراسة (الاستعارة) في العربية، وفي سائر اللغات الإنسانية الأخرى، من أهم ما شغل الدارسين في الماضي، وفي العصر الحديث<sup>(2)</sup>، لكونها وسيلة من وسائل التعبير عن المعاني الكثيرة عبر السمة الإيحائية لهذا الأسلوب، بالسير من الألفاظ وهو أحد أنواع الإيجاز، الذي سماه بعض المعاصرين التكنيف<sup>(3)</sup>.

وقد وظفها شعراء المملكات في سياقات شتى، منها: النسب، ووصف الحرب، وتصوير أجزائها، ووصف الناقة والفرس والمدبح، ولرصد مثل هذه الإشارات الإبداعية التي تحمل دلالات إيحائية فإننا سنتناول بعض النصوص بالتحليل، وفيما يأتي نماذج بارزة منها مما ورد في شعر المملكات:

الأمثلة الأولى: معلقة امرؤ القيس إذ يقول فيها:

عَلَيْهِ بِأَلْوَابِ الْمُتَمُومِ لِيَتَلَمَّي	وَلَيْسَ كَمَنْزَجِ الْبَحْرِ أَرْغَى سَدْوَلَةٌ
وَأَرَدَفَ أَحْجَازًا وَنَاءً بِكَلِّ كَلِّ	فَقُلْتُ لَهُ مَا كَمَطَى بِجَوْزِهِ
بَصْبِغٍ وَمَا إِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمَلٍ <sup>(4)</sup>	أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطُّورِيُّ أَلَا النُّجْلِيُّ

(1) ينظر: ربيع المقام: 75.

(2) ينظر: تحليل الخطاب الشعري استراتيجيات التناس، د. همد مفتاح: 81.

(3) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 254.

(4) شرح المملكات السبع: 29.



تحمل اللغة الشعرية دقفاً عاطفياً ووصفياً يتخذه الشاعر سبيلاً للإفصاح عن حالته الوجدانية فيتراخ بلغته عن السبيل المعهودة في الاستخدام اللغوي، ليل لفظ (التمطي) ليلائم الصلب، واستعار لأوائله لفظ (كلكل) ولأخره لفظ (الاعجاز)، فطول الليل يوحي بمقاسات الموم والشدائد، لأن المهوم يستطيل الليل ويستشعر وطأته، والشاعر في تشكيله الفني، خالف القاعدة المعيارية، ولا ريب أن الشاعر عندما يترك اللغة المألوفة، تصبح استجمالية النفسية أو الحياة النفسية العلامة السيكولوجية المهيمنة، وتصبح التأملات التي تريد أن تعبر عن نفسها تأملات شاعرية<sup>(1)</sup>.

الأمثلة الثاني: معلقة زهير بن أبي سلمى

يقول الشاعر:

لدى أسدٍ شامي السِّلحِ مَقْدَمٌ      لهُ لَيْدٌ أَطْفَارُهُ لَمْ تُقْلَمِ<sup>(2)</sup>

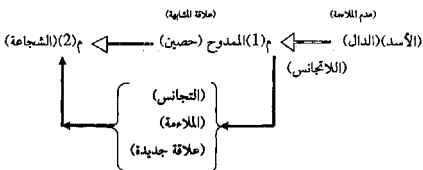
إن الانزياحات الدلالية تعمل على إذابة الفواصل بين مكونات النصوص الأدبية لتجعل منها كياناً واحداً فتعمل على خرق المألوف في العلاقات اللغوية فتثير القارئ وتحفز ذهنه ليتجاوز البنية السطحية إلى البنية العميقة التي تمثل أحاسيس المبدع ورغباته. في البيت السابق استطاع الشاعر أن يوظف الانزياح الدلالي المتمثل بعقد المشابهة بين مشبهين متباينين حقيقة لصالح النص ودلالاته، إذ استعار للممدوح (حصين) صفة الشجاعة من (الأسد)، ف يشبهه أسداً له لبتان لم تقلم برائته، يريد أنه لا يعتره ضعف ولا يعيبه عدم شوكة كما إن الأسد لا تقلم أضافره، والبيت كله من صفة (حصين)<sup>(3)</sup>.

(1) شاعرية أحلام اليفطة، جاستون باشلار: 161.

(2) شرح المعلقات السبع: 80.

(3) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

والمخطط الآتي يبين كيفية تشكيل الاستعارة في البيت السابق وفق نظرية الانزياح:



فألصور الإستعارية حظت عند شعراء المعلقات بمكانة واسعة في معلقاتهم إذ تأتي بعد التشبيه من حيث تناولهم لها، وقد يجمع الشاعر أكثر من استعارة في بيت واحد، لأن التكثيف الدلالي يمنح النص ثراءً في التعبير عن التجربة ويحفز المتلقي لرصد الانزياحات الأسلوبية وما اتاحته للشاعر من مساحة في العرض، ومن السياقات التي وظف فيها الشاعر الأسلوب الاستعاري المتعدد تصوير الحرب، لكون الشاعر قد عاصر حرباً طويلة ضروساً بين عيسٍ وذييان، من ذلك قوله - أي زهير بنابي سلمى - مصوراً تلك الحرب، وما فعلته بالقوم المتحاربين:

وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَذَقْتُمْ      وَمَا هُوَ عِنْدَهَا بِالْحَدِيثِ الْمَرْجُمِ  
مَتَى بُعِثُوا تُبْعَثُوا ذَمِيمَةً      وَكُضِرَ إِذَا خُصِرْتُمْوهَا فَكُضِرْتُمْ  
فَتَعْرِكْكُمْ عِرْكَ الرَّحَى بِقَالِهَا      وَتَلْقَحُ كَشَافاً ثُمَّ تُنْجِجُ فَتَنْجِمِ  
فَتَنْجِجُ لَكُمْ غُلْمَانَ أَشْأَمَ كَلْسِهِمْ      كَأَخْمَرِ حَادِثٍ تُرْضِعُ فَتَنْظِمِ  
تَخْلِيلَ لَكُمْ مَا لَا تَعْمَلُ لِأَهْلِهَا      قُرَى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَيْسِرٍ وَجَزَمِ<sup>(1)</sup>

إن الشاعر قد رسمهذه الأبيات لوحة فنية قوامها التشبيه ويبدو على النص هذا التراكم الواضح من الدوال والمدلولات فلقد انبثقت الرؤية الجمالية للشاعر من خلال هذه الصور الإستعارية التي كانت وسيلته الدقيقة في نقل تجربته الشعورية إلى المتلقي، فقد تشكل البناء الإستعاري في قوله: (ذقتم/ الرحا/ تلقح كشافاً)، وذلك كالآتي:

<sup>(1)</sup> شرح المعلقات السبع: 78-79.

## 1- (ذقتم):

فأصله: اختبار الشيء من جهة الطعم، ثم يشتق منه مجازاً<sup>(1)</sup>، فيقال: ذاق عاقبة امره، أي تجرع مرارة الفشل، فلما استمرت تلك الحرب سنين طويلة، نالت كل واحد ممن عاصروها بتصيب من شدة ويلات الحرب، فعبّر عن تلك الآلام بـ(ذقتم)، لما في لفظ الإذاعة من المبالغة في الإدراك<sup>(2)</sup> لطعم الشيء، ولكون الذوق أقرب الحواس إلى موطن الإدراك والتعقل لدى الإنسان، وهذه الاستعارة في موضعها تضاعف دلالة الإحساس بالشيء المؤلم، ومن ثم سيتضاعف أثره في النفس.

2- في صورة نار مشتعلة تأتي على كل شيء يواجهها.

3- (الرحا):

أصله: آلة مصنوعة من الحجارة لطحن الحنطة والشعير، واستخدمها الشاعر مجازاً لطمع الرجال والأموال.

4- (لحقت) (كشافاً):

أي: نتاجاً في إثر نتاج<sup>(3)</sup>.

صور الحرب في صورة أنثى تلد سنة بعد سنة وتضع توأمين، وكل من تلدهم يمثلون ضلعان شؤم، ترضعهم إلى أن تظلمهم، وفي هذه الصورة الاستعارية إشارة إلى آثار وعواقب الحرب من خلال ما تحلقها من أرامل وأيتام وضحايا بين القوم المتحاربين.

يتبين لنا من النموذج السابق إن الانزياحات التي تحققها الأنساق الاستعارية صبر مخالفة النمط الإسنادي المألوف هي في حقيقة الأمر محاولة للاستدلال على المعاني الثنواني من خلال التوقف عندها والاصطدام بها مرحلياً يعقبها عملية اختراق وتجاوز لما وراءها من معان<sup>(4)</sup>.

(1) معجم مقاييس اللغة: 272.

(2) ينظر: الطراز: 1/ 237.

(3) ينظر: معجم مقاييس اللغة: 894.

(4) ينظر: الانحراف في لغة الشعر: 38. وينظر: دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني: 399.

الأمودج الثالث: معلقة ليبي

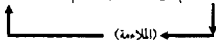
يقول الشاعر:

صَادَفَنَ مِنْهَا غُرَّةً فَأَصَابَتْهَا      إِنَّ الْمَنَابِيَا لَا تُطِيشُ مِنْهَا<sup>(1)</sup>

فقوله (إن المنايا لا تطيش منها) استعارة مكتبة إذ جعل فيها المنايا كالإنسان لها روح وجسد وحركة، وتستعمل السهام لدى هجومها على الكائنات الحية، وهي لا تحطيه هدفها، ولا يعيقها شيء عن تحقيق مراميها.

(من الملاممة) (علامات المتشابهة)

المنايا (البدال) م ← (1) الهجوم بالسهام (من صفات الإنسان) م ← (2) الإصابة في الهدف



الأمودج الرابع: معلقة عنتره

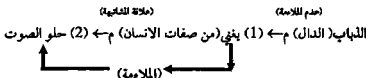
يقول الشاعر:

وَخَلَا الذَّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ يَبَارِحُ      فَرِدًا كَفَيْغَلِ الشَّارِبِ الْمَرْتَمُ  
هَزِجًا يَمُوكُ فِرَاعَهُ بِلَوَارِحِهِ      قُدْحُ الْمَكْبِ عَلَى الزُّنَادِ الْأَجْدَمِ<sup>(2)</sup>

إن الأبيات السابقة تحتضن انزياحاً استبدالياً من خلال النسق الاستعاري وذلك عن طريق استعارة الشاعر صفات إنسانية وأعطاه ل(الذباب) وتسمى هذا النوع من الانزياح بالانزياح النعني، إذ توجد علاقة (عدم الملاممة) بين المسند والمسند إليه، والمخطط الآتي يبين كيفية تشكيل عملية الاستعارة:

(1) شرح المعلقات السبع: 100.

(2) المصدر نفسه: 133.



إن عدم الملازمة تكمن في أخذنا المعنى الحرفي لـ (يقني) أو (التفريد)، في حين أن المعنى الأول يميل على معنى ثان وهو حلاوة الصوت أو ورقة الصوت، عن طريق وجود علاقة مشابهة بين المدلول الأول م<sup>(1)</sup> وبين م<sup>(2)</sup>، وإن الجملة ذات الانزياح الدلالي تقتضي بنفسها الانتقال من م<sup>(1)</sup> إلى م<sup>(2)</sup> لاستعادة الملازمة بين الصفة والموصوف، لأن المدلول الأول م<sup>(1)</sup> يجعل الكلمة متافرة<sup>(1)</sup> والاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب على هذه المتافرة<sup>(1)</sup>.

وقد قام الشاعر بتكوين الصورة الاستعارية عن طريق استعارة الصور الآتية:

### أولاً: صور سمعية منتمية بالإنسان: (يقني، هزجاً، مترنم):

إذ أضاف الشاعر إلى (الذباب) صفات تحولها من (حقل إلى آخر) وذلك من كيان حيواني إلى كيان انبساطي الإنسان في (الغناء) فهناك علاقة (عدم الملازمة) بين الصفة والموصوف.

وأكد على تقوية هذه الاستعارة عن طريق تشبيه (الذباب) ب:

1. (الشارب المترنم): لكي توازي كيان الإنساني المحترف على الغناء القائم على الشرب
2. (قدح المكب على الزناد الأجدم): إذ تتكون من الألفاظ: (قدح، المكب، الزناد) وفيها صور لسية مختصة بالإنسان، إذ شبه حك الذباب إحدى يديه بالأخرى برجل مقطوع اليدين محاولاً أن يقده الزناد.

### ثانياً: صور سمعية منتمية بالطيور: (التفريد):

إذ أضاف إلى (الذباب) صفات أخرى تحولها من كيان لآخر داخل (الحقل الحيواني) وذلك عندما استعار لها صفة (التفريد) التي هي من صفات (الطيور).

(1) بنية اللغة الشعرية: 109.

إذن يمكن القول بأن الشاعر من خلال هذه الاترياحات في المستوى الدلالي (الاستعارة) قام بمخرق حدود الواقع الطبيعي للذباب اعتماداً على خياله، لتكوين صورة غير مألوفة للذباب وموحية بعلاقات مجازية وذلك لغرض التأثير في المتلقي ومن ثمّ إيصال رسالته إليه<sup>(1)</sup>. إذ أن العلاقة الاستعارية عملت على تكثيف الثمرات الأسلوبية التي تعاطاها الشاعر في بناء علاقته اللغوية وربطها بمدلولاتها، فعملت على إنجاح الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها، وشد انتباه القارئ متجاوزاً القراءة السطحية ليصل لمرحلة القراءة العميقة، أي معنى المعنى، فكان صانع الاستعارة ذاتاً مقدرة لفظية يستخرج من قول يفترق إلى الانسجام لأغراض التفسير الحرفي، قولاً دالاً، من أجل تفسير جديد يستحق أن يسمى استعارياً، لأنه يولد الاستعارة، لا من حيث هي منحرفة بل من حيث هي مقبولة أيضاً<sup>(2)</sup> وفي هذا فإن المعنى الاستعاري عند القدماء لا يتكون من الاصطدام الدلالي، بل يتكون كذلك من المعنى الإخباري الجديد الذي يبرز من انهيار المعنى الحرفي، أي من انهيار المعنى الذي ينتج إذ اعتمادنا على القيم الشائعة<sup>(3)</sup>، وهناك نماذج أخرى من الصور الاستعارية وردت في شعر المعلقات، ولا يسع المجال لبيانها<sup>(4)</sup>.

## ثالثاً: الكناية

إن أسلوب الكناية شكل من أشكال التعبير بالتمليح وهو كلفظ دلّ على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز<sup>(5)</sup>، والكناية تلازم بين معنيين، معنى يدل عليه ظاهر الدال وهو المعنى الحقيقي الذي يتمّ تجاوزه - لعدم القصد إليه - ومعنى إيحائي كناية وهو المقصود، فالمعنى الأول ليس إلا أداة توصيل، تؤدي بالضرورة دور الوسيط بين اللفظ ومعناه الإيحائي، بسبب من الارتباط الوثيق بينهما.

(1) ومن الصور الاستعارية أيضاً قوله: (فإذا ظلمت فإن ظلمي باسل من مذاهقه: 137): استعارة مكنية، (حتى تسريل بالذم: 137): استعارة مكنية.

(2) في الشعرية: 140.

(3) المصدر نفسه: 140.

(4) فمن تلك النماذج: طرقة بين العبد: (ووجه كان الشمس ألت رداها عليه: 49): استعارة مكنية، (ذروة البيت الشريف: 57): استعارة تصريحية، (أرى الموت: 61) استعارة مكنية، (وظلم فوي القرى أشدّ مضاضة: 63): استعارة مكنية، (سندي الأمام: 68): استعارة مكنية.

(5) ينظر: للثل السائر: 172 / 2

ثموضع الكتابة، في الدرس البلاغي العربي الحديث، في إطار علاقتي التجاور والتداعي؛ إذ الكتابة- كما يرى دي سوسير- امتدادية أو تناهية، وتستثمر العلاقات الأفقية للغة<sup>(1)</sup>، ويتجلى ذلك بوضوح أكثر في نظرية جاكوسون الدلالية، التي وضعها في حديثه عن الحيسة القائمة على اختزال الوجود البلاغي في علاقتي التشابه والتجاور، إذ تتألف هاتان العلاقتان من عملية الإزاحة الحاصلة في كل من المحورين الاستبدالي (العمودي) والسياقي (الأفقي)، فالاستعارة تقوم على الإبدال اعتماداً على المشابهة والمشاكله، على حين يعتمد المجاز للمرسل والكتابة على الإزاحة القائمة بين التجاور والتداعي<sup>(2)</sup>.

والكتابة عدول عن التصريح بالمعنى المراد إثباته إلى ذكر ما يلزم عن هذا المعنى، فيذكر الفاظاً ذات دلالات تتضمن معنى يكون مهدداً للمعنى المطلوب في ذهن المتكلم، والتعبير بها ليس تعبيراً مباشراً، وهنا تكمن قيمته في إغناء التصوص الشعريّة. فالكتابة عن المعنى والتعريض به أجهل وأبلغ من التصريح به أو الإفصاح عنه<sup>(3)</sup>.

ويمكن القول بأن الكتابة تتكون من بعدين دلاليين:

الأول: المعنى الظاهر وهو غير مقصود. وتكمن قيمته في أنه الدليل على وجود الثاني والطريق إلى كشفه.

الثاني: المعنى الخفيّ (معنى المعنى)<sup>(4)</sup> وهو المعنى المقصود.

إن عملية (العدول) في الأسلوب الكتابي تعتمد بشكل كبير على المتلقي وقدرته على إدراك المعنى المراد أو المعدول إليه، ذلك أن في الأسلوب الكتابي المعنيين بتجاوران في الصيغة، المعدول عنه والمعدول إليه، إلا أن إدراك الثاني منهما متوقف على خصوصية ذهن المتلقي، وقدرته على الكشف عنه واللفظ في الكتابة ليس بالواضح ووضوح المذكور صراحة، ولا هو بالخفي الذي

(1) الخطاب الشعري الحديثي- الصور الفنية: 101.

(2) بنية الكتابة: 34.

(3) ينظر: دلائل الإعجاز: 109.

(4) وقد أشار عبد القاهر إلى هذين المعنيين ب ( المعنى، ومعنى المعنى )، قال: "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض مباشرة بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تجبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة، فعلت: خرج زيد... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكتابة والاستعارة والتمثيل أدلائل الإعجاز: 258]

أخفي عن عمد وقصد، فهو أشبه ما يكون بالكسو بثوب رقيق يشف عما تحته، فلا هو مستور ولا هو عار، وفي ضوء ما سبق يمكن القول إن في الكتابة عدولاً عن لفظ إلى آخر دال عليه، إذ إن المنشئ يستعمل ألفاظاً غير قاصد معناها الذاتي المباشر، بل لازم معناها.

إذن إن النظام الكنتائي أحد الأنظمة الفاعلة في النص الأدبي، التي تعطيه حيويةً وثراءً، وتكيفاً دلاليًا وجماليًا في آن؛ إذ إنه إقصاءٌ للمعاني المباشرة للدوال، والتحوّل عنها إلى دلالات إيجابية عميقة، ما يجعل المتلقي يشعر بلتفة في رحلته الفضاءية، في الكون النصي، لاستكشاف تلك الدلالات الغائبة، الساجبة في فضائه الواسع<sup>(1)</sup>، وأن هذا النظام يقوم على كسر النسق الدلالي المتعارف عليه؛ إذ يوهم السياق الكنتائي بانزياح الدال إلى مدلولات جديدة، مفارقاً للدلالات الأصول المرتبطة به عرفياً-وضعيّاً، لكن التأمل في السياق النصي الكلي المتوضع فيه يبين عن نحوط دلالية تكشف عن بقاء الدلالات الوضعية، إلى جانب المحلثة، في البنية العميقة، ما يسمح للنظام الكنتائي بعداً جمالياً ودلالياً يجعله يبارح درجة الصفر ليورغل في الشعرية درجات<sup>(2)</sup>، وفيما يأتي نماذج من الاستخدام الكنتائي لدى شعراء المعاقات:

الأممذج الأول: معلقة امرؤ القيس إذ يقول الشاعر:

وقد اغتري والطير في وكثاها      بمنجور قنيد الأوابد هيكل<sup>(3)</sup>

فالبنية الكنتائية(قيد الأوابد) تحيلنا إلى مدلول إيجابي عميق وهو سرعة فرس الشاعر، لأن فرسه يقيد الوحوش بسرعة حلاقة إياها..وقوله قيد الأوابد جعله لسرعة إدراكه الصيد كالتقيد لها لأنها لا يمكنها الفوت منه كما أن المقيد غير متمكن من الفوت والهرب<sup>(4)</sup>.

(1) الكتابة في شعر البردوني ديوان (السفر إلى الأيام الخضر) نموذجاً دراسة سيميوطيقية، عبد الله حمود النقي: <http://www.albaradoni.com>

(2) الكتابة في شعر البردوني ديوان (السفر إلى الأيام الخضر) نموذجاً دراسة سيميوطيقية، عبد الله حمود النقي: <http://www.albaradoni.com>

(3) شرح الملفات السبع: 32.

(4) المصدر نفسه: 32، ومنه قوله أيضاً(شرح للملفات السبع: 16):

فما شئت فسمو العيون مني صباية      على الصبر، حتى بلّ قنمي تخليبي

فإذا ما نجر الماء غير الخليل: ص 24

فإذا ما مستزورات للعلل: ص 26.

لوزم الفصحى: ص 27.

لم تتلق عن فضل: ص 27 =



(الفرس) الموصوف ← (السرعة) ← (ادراك الصيد) ← (قيد الأوباد)

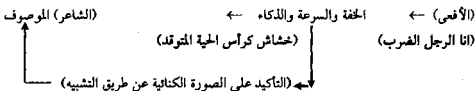


الأممؤذج الثاني: معلقة طرفة

يقول الشاعر:

أنا الرُّجُلُ الضَّرْبُ الأَلْبِي تُعْرِفُونَهُ خَشَاشُ كِرَاسِ الحِيَةِ المُتَوَقِّدِ<sup>(1)</sup>

فالمقول اللغوي (أنا الرجل الضرب) بؤرة دلالية في إنتاجه، وعبر علاقة الأثرية من حيث علاقة الدال بالمدلول - يتحول منه إلى المدلول الإيحائي المتمثل في الخفة والذكاء والنشاط، أي خفيف اللحم والحاد الذكاء، ومعنى (خشاش) أي خفيف الحركة نشط، ثم استعان بالتشبيه في قوله (كراس الحية المتوقد) لتأكيد الصورة وترسيخها فإن سرعة رأس الحية وخفته ويقظته جعل منها تشبيهاً لحاله، وإن خفة الرأس كتابة عن الذكاء في حين أن (عرض القفا) كتابة عن البهلاة وقلّة الذكاء<sup>(2)</sup>.



الأممؤذج الثالث: معلقة زهير

سوتعطو برخص غير شتن: ص 27.

إذ تتزاحم الدلالات، وإيماءات عدة عندقراءة هذه الأبيات، فتدافع إشارات ومعنات دلالية تصويرية متتابعة علىبينية المستوى السطحي، وهو يعني بهذه الكتابات أنها تعيش في دعة وتعيم، فهي تشرب الماء العذب الصافي، وتعنى يشعرها، ولا تنهض للعمل باكرا، ناعمة اليدين. [شرح المعلقات السبع: 24، 26، 27]

شرح للمعلقات السبع: 64.

ومنه قوله أيضا: ولست بجلال التلاع: كتابة عن جوده، وقوله: وحلقة القوم: كتابة عن النخوة، وقوله: الحوانيت: كتابة عن اللهور، والبيت المصمد: كتابة عن شرف الأصل. وقوله: لم أحفل متى قام عودي: كتابة عن الموت، وقوله: ومن لم تزود، (ومن لم تبع له بتاتا): كتابة عن التكليف [شرح المعلقات السبع: 57-59]، أما قوله: [شرح المعلقات السبع: 59]

وأهت بي ضراء لايتكروني ولا أهل هلك الطرف الممئد

فقيه ثلاث كتابات: الغبراء: كتابة عن الفقراء، الطراف: كتابة عن الأغنياء، الممئد كتابة عن العظمة.

يقول الشاعر:

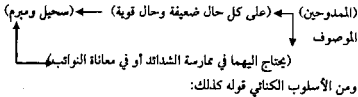
يَمِيناً لَنِيْزِمِ السَّيْدَانِ وَجِدَانِمَا      على كلِّ حالٍ من سَحِيلٍ وَمَبْرَمٍ<sup>(1)</sup>

إن الكناية تكمن في قوله (سحيل ومبرم):

(سحيل): كناية للضعيف أو عن سهولة الأمر، وأصله من الخيط المفرد أي المفتول على قوة واحدة<sup>(2)</sup>.

(مبرم): كناية للقوي أو عن صعوبة الامر، وأصله من المفتول الذي له طاقات أي المفتول على قوتين أو أكثر<sup>(3)</sup>.

فالشاعر يتوجه بالخطاب لمدوحيه هرم بن سنان والحارث بن عوف<sup>(4)</sup> لكي بمدحهما بأنهما نعم السيدان وجدلا على كل حال ضعيفة وحال قوية، إذ يحتاج اليهما في ممارسة الشذائد أو في معاناة النوائب<sup>(5)</sup>.



(1) شرح المعلقات السبع: 75.

(2) ينظر: نهاية الأرب من شرح معلقات العرب، محمد بدرالدين أبي فراس العسائي الحظي: 82

(3) شرح المعلقات السبع: 75.

(4) المصدر نفسه: 75.

(5) ومن ذلك قوله: [شرح المعلقات السبع: 80]

فقد لَمْ يَفْزَعْ يَبْرُوقاً كَثِيراً      لَدَى حَيْثِ آلَتْ رِجْلَهَا أُمُّ قَشْعَمِ

فالدال (أم قشعم) مؤشر رمزي يجيل، عبر بنية التناص، عربياً إلى دلالة الموت، وملقى الرجل معناه منزلة لأن المسائر يلقي به رحله، أراد عند منزلة المنية ينظر: شرح المعلقات السبع: 80

ومنه قوله كذلك:

- يَهْرَسُ بِأَتْيَابٍ وَيُوطَأُ بِمَنْسَمِ: 82 (كناية عن القهور والإذلال)

- وَأَنْ يَرِقَ أَسْيَابُ السَّمَاءِ بِسَلَمِ: 83 (كناية عن الحرب وطلب النجاة)

- وَمَنْ لَمْ يَلِدْ عَن حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ: 83 (كناية عن التوسل بالقوة)

- فَلَمْ يَبْنِ إِلَّا صَوْرَةَ اللَّحْمِ وَالذَّمِ: 84 (كناية عن الجسد الهامد الذي يتلوه من حقيقة الإنسان وقبحه)

وَمَنْ يَغْضِبِ أَطْرَافَ الزَّجَاجِ نَائِئَةً يَطْبِيعُ الْعَوَالِي رَكْبَتَ كُلِّ لَهْدَمٍ<sup>(1)</sup>

يقوم المقول النصي ومن يعص أطراف الزجاج يطبع العوالي بإنتاج دلالة كنائية تتمثل في رفض الصلح، وأراد بأنه من أبي الصلح ذلكته الحرب وليته. وهناك نماذج أخرى من الأسلوب الكنائي في شعر المعلقات<sup>(2)</sup>.

### رابعاً: أنسنة الطبيعة:

إن الأنسنة Humanism هي خاصية جمالية بارزة من خواص الأدب والفن، وتعني أن يقوم الأديب أو الفنان بنقل صفات البشر كال تفكير والكلام والحركة إلى الكائنات الأخرى مثل الحيوانات أو الزمان أو الجماد، إذ يقوم الشاعر من خلالها بإسقاط ما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس على تلك الكائنات، لكون الأنسنة أكثر تأثيراً في المتلقي ومن ثم أكثر توصيلاً لرسالة المبدع.

وفيما يأتي نماذج من أنسنة الطبيعة لدى شعراء المعلقات:

#### 1- مخاطبة الحيوان:

عندما يقوم الشاعر بأنسنة الحيوانات فيزيد الصورة الشعرية أكثر عمقا واتساعا، لأن الأنسنة تمثل انزياحا دلاليا يفاجئ المتلقي ويلفت نظره، فمن ذلك قول امرئ القيس محاورا الذئب:

فَقُلْتُ لَهْ لَأَعْوَى: إِنَّ شَائِنَا قَلِيلُ الْغُنَى  
كَلَانَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئاً أُنَاكَ وَمَنْ يَحْتَرِّثُ حَرْمِي وَحَرْمَكَ يَهْزِلُ<sup>(3)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 83.

(2) فمن تلك النماذج: الحارث: (لا يقم العزير بالبلد السهل: 152) كناية عن رفض القهر والإذلال. لبيد: (وجزور لِسار دعوت خضفها: 107) كناية عن الكرم والعطاء والجلود. عمرو بن كلثوم: (نورد الرايات أيضا: 117) كناية عن الشرف والسلام، في حين أن قوله (ونصدهن حرا: 117) كناية عن الفتك بالأعداء. لبيد: (فأين منك مرأها: 94) فالاستفهام بـ(أين) هنا كناية عن بعد محبوبيته.

(3) شرح المعلقات السبع: 31.

إن أنسنة الذئب ومعاورته يمثل انزياحاً دلالياً حاداً يصدم توقعات المتلقي، إذ جعل الشاعر من الذئب - وهو حيوان غير عاقل - كائناً عاقلاً، وسأواه مع نفسه في طلبهم الغنى وعدم الظفر به، فكلاهما إذا ظفر بشيء فوته على نفسه بالإنفاق، لذلك من يسعى سعيهما فسوف يفقر ويكون مهزول العيش<sup>(1)</sup>.

## 2- مخاطبة المعنويات (الليل والنهار):

إن التراكيب تستمد شعريتها في النص من خلال ابتعادها عن القوالب المألوفة ومن مفاجأتها المتلقي، ونلاحظ بأن شعراء المعلقات قاموا بأنسنة الزمن فخاطبوا الليل والنهار من خلال العنصر الاستعاري الذي ساد افق النص فأكسبه مسحة جمالية، ومن الأماليل الإنزياحية في أنسنة الليل قول امرئ القيس:

وَلَيْلٍ كَمَنْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سَدْوَةً	عَلَيْ بِأَنْوَاعِ الْمُسُومِ لَيْلِي
فَقَلْتُ لَهُ مَا تَطْمَى بِجُوزِهِ	وَأُرْدَفَ أَصْجَارًا وَنَاءً بِكَلْكَلِ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا الْجَلِي	بَصْبِغٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِثْلَكَ بِأَمْتَلِ <sup>(2)</sup>

في الأبيات السابقة تشكل عملية الإنزياح في قول الشاعر: (ألا أيها الليل الطويل الأجلهي) خرقاً للغة وقواعدها، لأنه يؤنس Humanized الطبيعة باستخدام تكتيك الاستعارة إذ جعل من الليل كائناً يعقل نداءه ويعي خطابه، وكأنه ليل متجدد ليس له نهاية، وهذا الأسلوب المنزاح يشد انتباه المتلقي إلى النص ويفاجئه، فتجربة الشاعر هيمنت على صورته، فأحالتها إلى صور نفسية.

## 3- مخاطبة الطلل:

إن تعلق الشاعر بأرضه وطبيعة تعلقاً وجدانياً، جعل نفسه تتوحد مع الطبيعة توحداً ثابتاً، فباتت مشاهدتها أشخاصاً حية تتمتع بميزات إنسانية أنطقها وطبع عليها صفات حية، ومنحها

(1) شرح المعلقات السبع: 31

(2) المصدر نفسه: 29.

حواساً بشرية، فإذا هي تري وتسمع وتشم وهي تضحك وتبكي وتسلم وتفرح، إذ إن الطبيعة - بمظاهرها المختلفة - الصامتة والمتحركة - هي من أكثر الأشياء قرباً إلى نفس الشاعر، وأشدّها تأثيراً عليه، ولعل من أبرز مظاهر الطبيعة الصامتة الديار أو ما يدل عليها، نحو الطلل، الريح، الرسم، الدُمن... إذ يرتبط بها الشاعر ارتباطاً وثيقاً لأنها رمز للعالم المفقود<sup>(1)</sup>، لذلك فإن المقدمات الطللية عند الجاهليين تعد مرآة صادقة للحالات النفسية التي تدور في دواخلهم، وتقوم أساساً على مبدأ صراع الإنسان ضد الطبيعة للتغلب على هذه الحياة والبقاء فيها.

فمن أمثلة غمطية الطلل قول زهير:

قَلَّمَا عَرَفْتُ السَّدَّاءَ قُلْتُ لِرَبِيئِمَا  
أَلَا أَلِيمُ صَبَاحاً أَيُّهَا الرِّيحُ وَأَسْلِمُ<sup>(2)</sup>

ومنه قول عنتره:

يَا دَارَ عَيْلَةٍ بِالْجَوَاءِ تَكَلِّمِي  
وَعِيسِي صَبَاحاً دَارَ عَيْلَةٍ وَأَسْلِمِي<sup>(3)</sup>

فالطلل رمز لوقت سعيد وصحبة [جميلة]، تنعم الشاعر بها في ذلك المكان، ولكن لم تدم طويلاً فسرعان ما فقدها<sup>(4)</sup> لذا نجد بأن شعراء المعلقات قاموا بأنسته مظهرها لأعلى درجات الود<sup>(5)</sup> وذلك لأن أحسن الأشياء التي تعرف ويتأثر لها هي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذادها، أو التألم منها، أو ما وجد فيها الحلال من اللذة والألم، كالذكريات للعهود الحميدة المنصرمة التي توحد النفوس وتلتذ بتخيلها وتآلم من تقضيها وانصرامها<sup>(6)</sup>، فالكثافة الوجدانية حين تصل بالشاعر إلى درجة الإخفاق يتفجر ينبوعه الشعري عن خوالج نفسه، فيلجأ إلى تفريغ مخزونه الداخلي عن طريق عازرته للطلل، ليث في قوالها كل المعطيات البيئية والاجتماعية والنفسية.

(1) ينظر: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: 207.

(2) شرح المعلقات السبع: 72.

(3) المصدر نفسه: 130.

(4) الحوار في الشعر العربي القديم شعر امرئ القيس أمّونجا، د. محمد سعيد حسين مرعي: 8.

(5) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(6) منهاج البلاغ وسراج الأدباء: 21.

## خامساً : الرمز

إن أسلوب الرمز بنية مركبة على نحو جمالي، كل توتر ومسافة، بين العابر الموقوت، والأبدي الدائم، بين المظهر الحس المتغير الذي يكون نواة الصورة الشعرية، وماهيات الأشياء بوصفها أساساً للكينونة، ولدوام ما هو واحد وليس متغيراً، إنه تركيب جمالي جامع بين الصيرورة والكينونة، صيرورة المظهر الحسي المتغير الذي يعبر الرمز عنه بالنشاط التخيلي المتمثل في الصورة، والإشارات المجازية، وكينونة الأشياء بتسميتها على ما هي عليه، بالتوغل في لبابها وكنهها<sup>(1)</sup>.

فالرمز أداة كتفجير كل طاقات المعاني المترسبة في الشعور، واللاشعور، عن طريق الوجدان، أو تكثيف الانفعال الذي يعمل فكر المتلقي على محاولة إدراكه، قد يعبر الشاعر عن المعنى ببعض الظلال، أو يلدج إلى أطراف المعاني، وعلى القارئ أن يتلمس من وراء ذلك كله دلالات، يدرك من إيماتها ما لم يدركه الشاعر نفسه<sup>(2)</sup>.

وللرمز أهمية كبيرة في فهم القصيدة، وقد تنوع تعريفه بين النقاد فمتهم من يرى فيه كائناً حياً، أو شيئاً محساً، إذ انه يقوم على نوع من التشابه الجوهرى بين الرموز والرموز غير مقيد بعرف وعادة، لأن الرمز هو صورة الشيء محولاً إلى شيء آخر، بمقتضى التماثل المجازي، بحيث يغدو لكل منهما الشرعية في أن يستعلن في قضاء النص، فثمة إذاً ثنائية مضمرة في الرمز وهذه الثنائية تميل على تقويمين جماليين متماثلين، مع الإشارة إلى أن هذا التماثل هو الأساس في التحويل الذي يجره المبدع، إي أن الأساس في جعل الصورة واحدة هو الرمز<sup>(3)</sup>، وأن قيمة الرمز الأدب تكمن في ذاته ولا تسقط عليه إسقاطاً<sup>(4)</sup>، وأن هذه العلاقة لا تقوم على المواضع أو الاصطلاح، لأن اختيار الرمز ليس أمراً تعسفياً أو اعتباطياً، وإنما تدعو إليه ضرورة نفسية، إنه نتيجة لنوع من التفكير الذي تميله الرغبة<sup>(5)</sup>.

ولكي يتحقق الوصف والرمز الأدبي فلا بد من وجود أساسين ضروريين ألا وهما<sup>(6)</sup>:

(1) ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر: 114، و معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 101.

(2) دراسة في لغة الشعر: 11 - 12.

(3) المذهب في الشعر العربي الحديث، ماجد قاروط: 98.

(4) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد: 37.

(5) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل: 75، و ينظر الصورة في الخطاب البلاغي والتغدي: 191.

(6) ينظر: الرمز في الشعر العربي ليل الإسلام، مؤيد البيوزني (المروحة دكتوراه): 22.

- 1- مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تستحيل غالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية (المجردات) الرموز لها، وعندما يتمازج المستويان في عملية الإبداع يخلق الرمز.
- 2- لا بد من وجود علاقة بين المستويين السابقين، هذه العلاقة هي التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه، والمقصود هنا بالعلاقة - علاقة المشابهة- التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية، بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين (الرمز) والرموز له، من مثل النظام والاتساجم والتناسب، وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسي في كليهما.

وتكمن فائدة الرمز من حيث كونها أداة لتضجير كل الطاقات والدلالات المترسبة في عمق الشعور واللاشعور، يثيرها الوجدان والانتفاع والخصوبة في تجليات القصيدة<sup>(1)</sup>، والرمز يتكون من مجموع الصور الفنية في القصيدة، إذ تؤدي عناصرها دور الموصل للأفكار والمشاعر والطموحات للطبقة والمجتمع<sup>(2)</sup>.

وللرمز الواحد أكثر من مستوى دلالي، من حيث بعده المعنوي وما يتعلق به من الأبعاد الإنسانية مثل: البعد الاجتماعي، والبعد النفسي، والبعد الفلسفي<sup>(3)</sup>.

والرمز واحدٌ من أهم العناصر التي غصت بها لوحات وقصائد الشعر الجاهلي وعند استقراء السياق الشعري في قصائد المعلقات -التي تمثل النموذج الناضج للشعر الجاهلي- نلاحظ بوجود رموز أدبية ذات دلالات إيجابية، ومن تلك الرموز:

#### أ- رمزية اللون (سيمياء اللون):

استخدم شعراء المعلقات الألوان كرموز وذلك من أجل الوصول إلى أقصى مستوى من التأثير في المثلي، ف لا يخلو أي عمل أدبي، مهما كانت قيمته أو مدى تماسكه من مدلول رمزي فهو جهد ذو منطويات رمزية تضيء لنا عالم الشاعر وتفتح عن منحنيات نفسه من قيعان أو ذرى نفسية أو وجدانية<sup>(4)</sup>، وأن وعي الشاعر الجاهلي بالألوان ودقة استخدامه لها، تشير إلى تطور

(1) ينظر: دراسة في لغة الشعر، د. رجاء عيد: 10 12.

(2) ينظر: جاليات الصورة الفنية: 15.

(3) ينظر: الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام: 35.

(4) في حذائق النص الشعري دراسة نقدية، د.حلي جعفر العلاق: 55.

حضاري يكشف في بعض وجوه جوانب من حياة العرب الجمالية قبل الإسلام وفيما يأتي نماذج<sup>(1)</sup> من تلك الاستخدامات:

## 1- اللون الأسود:

أ- اللون الأسود في الشفاء رمز للجمال:

يقول طرفة:

وَكَيْسِمٌ عَنِ الْمَسَى كَأَنْ مَسُورًا      يُخَلِّلُ خَيْرَ الرُّمْلِ وَفَضْلَهُ لَدِي<sup>(2)</sup>

من الصفات الجميلة للمرأة سواد اللثة التي تطلّى بالإنمد حتى يبرز بياض الأسنان ولعانها.

ب- اللون الأسود في الحيوان رمزاً لقوة الإبصار:

يقول طرفة:

طَحْجُورَانِ عُسْرَاؤُ الْقَسْدَى قُتْرَامَا      كَمِ كَحَوَلَتِي مَدْعُورَةٌ أُمُّ فَرْقَدِي<sup>(3)</sup>

فهو يشبه عين ناقته بعين البقرة وكلاهما مكحولة، للدلالة على قوة الإبصار عندهما.

## 2- اللون الأبيض:

أ- اللون الأبيض رمزاً للمجد والشرف:

يقول عمرو بن كلثوم:

وَأَيَّامٍ لَنَا عَزُّ طِيَّوَالٍ      عَصَيْنَا أَمْلُكَ فَيْهَأْ أَنْ لَدِينَا<sup>(4)</sup>

(1) في هذا التوضيح استعنا برسالة الماجستير (اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي) للباحثة: أمل عمود عبدالقادر، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، 2003م.

(2) شرح المملقات السبع: 49.

(3) المصدر نفسه: 55.

(4) المصدر نفسه: 117.



فالشاعر يرمز لأجماد قبيلته باللون الأبيض، للدلالة على شرفها والنصر الذي تحقق فيها.  
الغمر بمعنى البيض<sup>(1)</sup>.

ب- الجمع بين اللونين الأسود والأبيض رمزا للشمولية:  
يقول الحارث:

لَمْ جَاوُوا يَسْتَرْجِعُونَ فَلَمْ نَسِرْ      جِئَ لَهُمْ شَامَةٌ وَلَا زَهْرَاءُ<sup>(2)</sup>

فالشامة هنا تعني السوداء، والزهراء تعني البيضاء، وجمع الشاعر بين اللونين كرمز للشمول والإحاطة.

3- اللون الأصفر

أ- اللون الأصفر في الإنسان رمز للجمال:  
يقول طرفة:

وَوَجْهٌ كَانَ الشَّمْسُ أَنْفَتِ رِدَاءَهَا      عَلَيْهِ نَقِيهِ اللُّونِ لَسْمٌ يَفْحَدُو<sup>(3)</sup>

أي أن وجه الحبيبة يبدو أبيض مشرقا بالنور والصفاء، وكأن الشمس كسته ضياءها وجمالها، لأن هذا اللون يعطي المرأة أو الممدوح صفة مقدسة تقربه من الآلهة، وهذا التشبيه كثير من الشعر العربي.

ب- اللون الأصفر في حياة الناس اليومية رمزا للغنى والثراء  
يقول عنترة:

يَزُجَا جَمِيْ صَفْرَاءَ ذَاتِ أَيْسَرَةٍ      قُرَيْشَتِ بِأَزْهَرَ فِي الشَّمَالِ مُقَدِّمِ<sup>(4)</sup>

(1) كالفر: بمعنى الخيل الفر الذي تشتهر بها بين الخيل.

(2) شرح المعلقات السبع: 157.

(3) المصدر نفسه: 49.

(4) المصدر نفسه: 137.

فجاء استخدام الشاعر الزجاجية ذات اللون الأصفر رمزا للغنى والثراء.

4- اللون الأحمر:

أ- اللون الأحمر رمز للحرب والقتال:

يقول عمرو بن كلثوم:

كَأَنَّ لِيَابِنَا مِثْلًا وَمِثْلَهُمْ غُضْبِينَ بِأَرْجَوَانَ أَوْ طَلِينًا<sup>(1)</sup>

فالشاعر يستخدم اللون الأحمر رمزا لضراوة الحرب، وقد عبّر عنه بالارجوان.  
ومنه قوله أيضا:

بِأَنَّ لِسُودِ الرِّايَاتِ يَضًا وَتَصْلِيذُهُنَّ حُمْرًا قَدْ رَوَيْنَا<sup>(2)</sup>

فالأحمر رمز لحسن بلائهم في المعركة.

ب- اللون الأحمر رمز للشوم:

وقد يكون لون الأحمر رمزا للشوم وذلك كما جاء في قول زهير:

كَتَبِحْ لَكُمْ غُلْمَانِ أَسْمَاءَ كَلِمِهِمْ كَأَخْمَرِ عَادٍ نَمَّ تُرْفِعُ نَعْطِيمِ<sup>(3)</sup>

فاللون الأحمر- هنا - رمز للشوم فهو يشبه لون عاقر ناقة صالح عليه السلام.

5- اللون الأزرق رمزا للصفاء:

يقول زهير:

قَلَمًا وَرُذُنَ الْمَاءِ رُزْقًا جِئَانَةً وَفَتْنًا عَصِيَّ الْحَاظِرِ الْمُتَحَيِّمِ<sup>(4)</sup>

(1) شرح المعاني السبع: 119.

(2) المصدر نفسه: 117.

(3) المصدر نفسه: 78.

(4) المصدر نفسه: 74.

فزرقاء الماء يدل على صفاته ومن ثم على صلاحيته للشرب.

## 6- اللون الأخضر رمز للحياة:

يقول الحارث:

ثُمَّ حَجْرًا أَغْنَى ابْنَ أُمَّ قَطَامٍ      وَلَسْتُ فَارِسِيَّةً غَضْرَاءً<sup>(1)</sup>

فالشاعر يذكر أيام قبيلته وكيفيّة تكليهم بأعدائهم ومنهم حجر الذي ظفروا به على الرخم من احتمائه بهذا الدرع الفارسي الصديء، فالأخضر كان دليلاً لسلامة وحياة.

## ب- رمزية الطلل:

إن الأطلال حجارة صماء لا تعني شيئاً ولكنها تعني كل شيء بالنسبة للشاعر الجاهلي، لتعني وجوده وذاته وماضيه وملاعب صباه وتعني وطنه<sup>(2)</sup>، والشاعر لا يبدأ حديثه إلا باسترجاع الماضي في مظاهر حسية.

ومثل لحظة الوقوف على الطلل إحدى المحطات التي يجب على الشاعر الجاهلي أن يستقيها في ظلالها، وهذا التقليد الشعري مجرّد الأصول في النفس الشعرية لدى شاعر ما قبل الإسلام، ويرقى إلى عهود عميقة الغور في التاريخ الشعري، بل ربما كان ينحدر من خراب سد مأرب، أو من خراب الحضارات التي ازدهرت فعلاً في أماكن شتى من جزيرة العرب، وقد استدلّت الدراسات الجيولوجية من خلال كثرة الوديان في شبه الجزيرة، على أنها كانت في يوم ما من التاريخ السحيق أرضاً خصبة وذات غناء، أهلها لتكون موطناً لحضارات طمست<sup>(3)</sup>.

وعندما نقرأ شعر المعلقات نرى بأن أكثر الشعراء قد استخدموا مقدمة ظلّية لقصائدهم وذات دلالات مختلفة، فكل يختار حسب ما يجول في نفسه من مشاعر، لذلك نرى بأن الطلل قد يرمز إلى إحياءات مختلفة يمكن الاستدلال عليها، وفيما يأتي نماذج من تلك الرموز والإحياءات:

(1) شرح المعلقات السبع: 154.

(2) ينظر: مقدمة التصيد الجمالية: 175، والطبيعة في الشعر الجاهلي: 254.

(3) ينظر مقالات في الشعر الجاهلي: 136.

## 1- الطلل رمزاً لزوال الملك:

وذلك ما تروحي بها المقدمة الطللية لدى امرؤ القيس، إذ يبدأ معلقته قاتلاً

قَفَا بُسْكَ مِنْ ذِكْرِي حَيِّبٍ وَتَنْزِيلٍ      يَسْقَطُ اللَّسْوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَخَوْمَلٍ<sup>(1)</sup>

فالشاعر يبكي في طلله على مملكة (كتدة) المنهارة، وقوله (ذكرى حبيب) إنما هي ذكرى  
أبيه الملك وعزته وسيادته<sup>(2)</sup>.

## 2- الطلل رمز لمخلفات وويلات الحروب:

وذلك ما يوحى به الطلل عند زهير بن أبي سلمى، إذ يقول:

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى دَمْتَهُ لَمْ تُكَلِّمْ      يَحْوَمَانِجَ السُّدْرَاجِ فَالْمَتَكَلِّمْ  
وَدَارَ لَهَا بِالرُّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا      مَرَّاحِيحٌ وَتَشْمُ فِي نَوَاشِيرِ بَعْصَمٍ  
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمَشِينُ خِلْفَةً      وَأَطْلَاؤُهَا يُنْهَضُنَ مِنْ كُلِّ مَجْمَمٍ<sup>(3)</sup>

فالشاعر في طلله يعني ما أخلفته الحروب التي دارت بين القبائل من الحراب والدمار على  
الديار، إذ إن الدمن لم تتكلم، والأثافي السود، ووجه الأرض يجيم عليها سكون وكل ذلك كان  
نتيجة الحرب، ثم في البيت الثالث يفاجئ الملقى بإضفاء صفات التجدد والحياة إلى طلله قاتلاً:

بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمَشِينُ خِلْفَةً      وَأَطْلَاؤُهَا يُنْهَضُنَ مِنْ كُلِّ مَجْمَمٍ

فهنا يمثل أسلوب الشاعر انزياحاً دلاليًا، لأنه أضاف إلى طلله الحركة والتجدد والحياة  
وبذلك خالف ما كان مالوفاً من دلالة الطلل على السكون والحزن، إذ إن مقدمته فيها صورة

(1) شرح المعلقات السبع: 13

(2) بنظر: خصوصية الفصيحة الجاهلية: 150

(3) حرماتة الدراج، المثلث، الرقمتان: أسماء أماكن، العين: البقر الوحشي، الأرام: الظباء البيض الخالصة البيضاء،  
أطلاؤها: جمع مفرد: الطلاء، وهو ولد البقرة وولد الظبية الصغير. [شرح المعلقات السبع: (71-72)].

لابنعات الحياة وتمجدها، فبذلك يقيم الشاعر علاقة تضاد في الطلل بين الحركة والسكون وهو رمز للحرب والسلام<sup>(1)</sup>.

### 3- الطلل رمزاً لصمود القبيلة:

وذلك عند لبيد بن أبي ربيعة الذي يقول:

عَفَّتِ الدِّيَارُ مَحَلَّهَا فَمَقَامُهَا	يُنْسَى نَابِذَ عَوَالِمِهَا فَرِجَامُهَا
فَمَدَائِقِ الرِّيَاحِ عُرْيِ رُسْمِهَا	خَلَقْنَا كَمَا غَسَّحَ السَّوْحَى مِيسَلَامُهَا
وَمَنْ تَجَرَّمُ يُغَدِّ عَهْدُ أُنْسِهَا	حِجَجُ خَلُونِ خَلَالِهَا وَخَرَامُهَا <sup>(2)</sup>

إن الشاعر يبيِّن فيها آثار الخطوب وأحداث الجوفتاتي على البلاد فتغيرها، ويقصد به بأن عشيرته صامدة وقوية أمام ضربات الأعداء وأمام الأحداث فكذلك حال طلله، لا تستطيع عوامل البيئة والزمان تطمس معالمه أو تمحوه فيظل شاغخاً، فطلله إذن رمز لعشيرته لماضيها وحاضرها ووحدها<sup>(3)</sup>.

### ت- رمزية المرأة:

يرى بعض النقاد أن معنى الحب في الشعر الجاهلي هو من باب الرمز لوقائع تاريخية تتصل بحياة كل منهم تتعلق بمطامع لهم<sup>(4)</sup>.  
ويعد استقراء ذكر (المسراة) في سياق شعر المعلقات، نلاحظ أنها وردت في أسلوين<sup>(5)</sup>:

(1) دراسات في الشعر العربي القديم، بهجت عبدالغفور الحديدي: 53.

(2) شرح المعلقات السبع: 89-90.

(3) ينظر: دراسات في الشعر الجاهلي: 55.

(4) ينظر: تاريخ الشعر العربي: 99.

(5) ينظر مقالات في الشعر الجاهلي: 157.

## 1- ذكرها بوصفها جزءاً من (ظمينة) <sup>(1)</sup> الراحلة:

إذ يرى البعض بأن أظعائن في الشعر الجاهلي رمز للتشرد والضياع في بيافي الصحراء، هرباً من الجذب الذي حل بأرض القبيلة القاطنة، وطلباً للماء والعشب، بوصفهما وسيلة تديم الحياة <sup>(2)</sup>، فمن ذلك قول زهير:

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ	تَحْمَلْنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ
جَعَلْنَ الْقَنَانِ عَن يَمِينِ وَخَزَنَةَ	وَكَمَّ بِالْقَنَانِ مِنْ مُجَلِّ وَمُخْرِمِ
عَلَوْنَ بِأَلْمَاطِرِ جِثَاقِ وَكَلْبَةِ	وَرَادِ حَوَائِثِهَا مُشَاكِمَةَ السُّدِّ
وَوَزَكُنَ فِي السُّوْبَانِ يَتَلَوْنَ مَتْنَهُ	عَلَيْنَهُنَّ ذَلِكَ التَّاجِمِ الْمُنْعَمِ
بِتَكْرَنَ بِكُوراً وَأَسْتَحْزَنَ بِسُخْرَةِ	فَهُنَّ وَرَادَى الرَّسْمِ كَالْيَدِ لِلْقَسَمِ
وَمِنْهُنَّ مَلْهُسٌ لِلطَّيْفِ وَمَنْظَرٌ	أَيْقُنُ لِمَنْزِلِ الْكَاطِرِ الْمُرْسَمِ
كَأَنَّ فَتَاتِ الْعَيْهِنِ فِي كُلِّ مَنَزَلِ	لَزَلْنَ بِهِ حَبَّ الْقَنَامِ لَمْ يَحْطَمِ
فَلَمَّا وَرَدْنَا الْمَاءَ زُرْنَا جَمَامَةَ	وَمَسَخْنَ عِيصِي الْمَخَاهِرِ الْمُتَشَبِّهِ
ظَهْرُنَا مِنَ السُّوْبَانِ ثُمَّ جَزَعْتَهُ	عَلَى كُلِّ فَيْحِي قَسْبِيٍّ وَمُنْعَامِ <sup>(3)</sup>

## 2- التصريح بذكرها في المقدمات الطللية:

إن قارئ الملاحظات يجد أن المرأة في اللوحة الطللية رمز ذو قدرة عميقة على تمثيل معاناة الشاعر من جراء انقراض العلاقات الإنسانية كلها، التي أحس الشاعر الجاهلي أنها سريعة التكوين على موارد المياه، سريعة الانهيار بنضوب تلك الموارد، فكان له أن يتحول بمعاناة الانتزاع من أواصر الصداقة والألفة والجوار والقرابة إلى لوحة الحبيبة الراحلة، ليدوعها زخم الانفعال، ويطوع تفاصيل صورتها، لتؤدي دور المهيا للمناخ النفسي المطلوب لقبول التجربة الآتية التي يعالجها

(1) ظمينة: وهي النساء للرحلات في الجوارح.

(2) ينظر: مقالات في الشعر الجاهلي: 58.

(3) شرح الملاحظات السبع: 73-75.

موضوع القصيدة الرئيس<sup>(1)</sup>، وذلك كما وردت عند أصحاب المعلقات الأخرى وهم: امرئ القيس<sup>(2)</sup>، طرفة وليد وعنترة والحارث وزهير.

### 3- تسجيل الصورة الإيجابية للمرأة:

لقد تفرّد عمرو بن كلثوم، إذن، من بين كلّ المعلقاتين؛ بتسجيل صورة إيجابية راقية لدور المرأة في المجتمع، فإنها عضو مؤثر في المجتمع: لها كامل الحقوق، وعليها كلّ الواجبات - ضمناً على الأقل - إذ من يشارك في الحرب يكون له السهم المثلّي في بقية مظاهر الحياة الأخرى: وهي دون الحرب خطراً، وأهون منها شأناً<sup>(3)</sup> إذ يقول:

على آثارنا يفيضُ حسانٌ      نحاذِرُ أنْ نُقسِمَ أوْ نُهوئنا<sup>(4)</sup>

\*\*\*

يَقْشُرُنَّ حَيَاتِنَا وَيَقْلِسُنَّ لَسْتِمَ      بَعُولَتِنَا إِذَا لَمْ نَمْتَعُوا<sup>(5)</sup>

فالمرأة عندما تسهم في الحروب مع الرجال وكان النساء كن بمثابة القاعدة الخلفية التي يستمد منها الرجال القوة، ويستلمون من جمالها ولطفها الشجاعة وحسن البلاء في ساح الوغى: حامية لها، وحباً فيها، وتعلقاً بأطفالها، وتضحاً عن شرفها... فقد كان الرجال - ولا يرحون - من أن

(1) ينظر: نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام: 21.

(2) إن (المرأة) قد تنوعت دلالاتها الرمزية عند امرئ القيس، وذلك حسب رؤية الشاعر للتجارب، فثارة تكون (المرأة) رمزا

للسعادة والاستقرار، وذلك في قوله: [شرح المعلقات السبع: 17]

وَيَسُومُ حَقَرَتْهُ لَمَسَاتِي نَطِيسِي      فَيَا حَبِيباً مِنْ تَوْرِهِا التَّخَمَلِ (ك)  
فَقَطَّلُ الْعَسَاتِي بِرِيحِيْنَ وَخَوْفِهَا      وَشَحْمُ كَهْدَابِي السُّتْمِ الْمَقْتَلِ

وثارة رمزا للانصراف وتحقيق المنفعة والجمال وذلك في قوله: [شرح المعلقات السبع: 16]

أَلَا زَيْبَةُ يَسُومُ لَكَ وَنَهْنُ ضَالِجِ      وَلَا صَيْمًا يَسُومُ بِسَاتِرَةِ جَلْجَلِ

وثارة أخرى رمزا للتكرار والخلع. [شرح المعلقات السبع: 15]

كَذَلِكَ مِنْ أُمَّ الْحَوْبَرِ مِثْلُهَا      وَجَارِيهَا أُمَّ الرُّبَابِ بِمَأْسَلِ

(3) السبع المعلقات (مقاربة سيميائية) أنثروبولوجية لتوصفها: 244.

(4) شرح المعلقات السبع: 125.

(5) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

تقع نساؤهم تحت السبي فتقسمُ تقسيماً بين المغيرين، أو تقع تحت وطأة المهانة والعار. فكانت مشاركة النساء في الحروب مزدوجة الفائدة: أئهن كن يفتنن خيل البعولة، ويثرفن على تمريرض الكلمى. كما كن، في الوقت ذاته، يخضضن أولئك البعول على الثبات في ساحة الهيجاء، وإلا تعرضن للسبي والغصب<sup>(1)</sup>.

### ث- رمزية الناقة:

الناقة رمز للقوة والصبر والأناة، يعبر الشاعر من خلالها عن معاناته وآلامه<sup>(2)</sup>، والشاعر القديم عندما وظف (الناقة) مثلا في قصائده، فإنه حسب فيها معاني القوة والصبر، فأراد أن ينسبها لنفسه مثلاً، أو المدوح وهذا يعتمد على السياق، ولذلك فقد عرفه بعضهم بأنه شيء محس يختار للدلالة على إحدى صفاته<sup>(3)</sup>، والصورة الشعرية إذا تكررت في أكثر من سياق، فإنها مستغدة رمزاً، قد يصبح جزءاً من منظومة رمزية<sup>(4)</sup>.

فمن ذلك قول ليبيد:

أفَيْلُكَ أَمْ وَحْشِيَّةٌ مَسْتَبَوَّةٌ      خَلَّتْ وَهَادِيَةُ الصَّوَارِ قِوَامَهَا  
خَنَسَاءٌ هَبِيَّتِ الْغَيْرِ فَلَمْ يَرِم      عُرْضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُهَا وَيَغَامَهَا<sup>(5)</sup>

فعندما يشبه ناقته ببقرة وحشية وهي تخوض معركة مع كلاب الصيد، فتنصر فيها، انما يقصد بذلك صراعه الدائر مع الحياة<sup>(6)</sup>. لذلك نلاحظ في المرثيات يكون الشور مقتولا بأيدي الكلاب<sup>(7)</sup>.

(1) السبع المعلقة (مقاربة سبائية) أنثروبولوجية لتصوصها: 244.

(2) ينظر: الحيوان: 2/ 20.

(3) ينظر الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز: صبحي البستاني (مبحث): 17.

(4) ينظر نظرية الأدب: 244، وعلم الأسلوب: 282.

(5) شرح المعلقة السبع: 99.

(6) ينظر: دراسات في الشعر الجاهلي: 67.

(7) ينظر: الحيوان: 2/ 20.



ج- رمزية القوس:

إن الفرس رمز للشباب والقوة والشجاعة والإقدام، وأنه رمز للإنسان المثال أو هو رمز للثأر<sup>(1)</sup>، وفيما يأتي نماذج من تلك الرموز:

الأممؤذج الأول: معلقة امرؤ القيس

يقول الشاعر:

وَتَدُّ أَفْسُدِي وَالطَّيْرُ فِيهِ وَكُنَاتِهَا      بِمَنْجَرٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ  
يَكْرُ مِفْرُ مُقْبَلٍ مُذْبِرٍ مَعَا      كَجَلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّةِ السَّيْلِ مِنْ حَلِ<sup>(2)</sup>

فلعل فرس امرؤ القيس هو الشاعر نفسه الذي يحاول أن يسقط نفسه عليه؛ لأنه كان في صراع لاسترجاع حكم أبيه، وأخذ الثأر من قتله وهم بني أسد<sup>(3)</sup>.

الأممؤذج الثاني: معلقة عنتره

يقول الشاعر:

فَلَا سَأَلْتُ الْخَيْلَ يَا ابْنَ مَالِكِ      إِنْ كُنْتُمْ جَاهِلَةٌ بِمَا لَمْ تَعْلَمِي؟<sup>(4)</sup>

وقوله:

مَا زِلْتُ أَرْمِيهِمْ بِثَغْوَةٍ لَجَبْرٍ      وَتَبَايَهُ حَسَى لَسْتِ بِرَيْلٍ بِاللَّيْمِ  
لَأَزُودَ مِنْ وَفْعِ الْفُكَا يَلْبَابِ      وَشَكَا إِلَيَّ بِغَبْرَةٍ وَكَحْمُخِمْ  
لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا الْمُحَاوَرَةُ اشْتَكَى      وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مَكْلَمِي<sup>(5)</sup>

(1) دراسات في الشعر الجاهلي: 78.

(2) شرح للعلاقات السبع: 32.

(3) دراسات في الشعر الجاهلي: 78.

(4) شرح للعلاقات السبع: 138.

(5) المصدر نفسه: 142-143.

فالشاعر يحض حبيته على السؤال عن حسن بلائه في القتال، فإنه لم يزل يرمي الأعداء حتى جرح فرسه وتلطّخ بالدم<sup>(1)</sup>، فأراد أن يحقق ذاته من خلال شجاعته، فيتحرّر من العبودية.

ح- رمزية الخمر:

قد تكون الخمر رمزا ودليلا على الكرم والعطاء، فمن ذلك قول عنتره العبسي:

فإذا شربْتُ فإِنِّي مُسْتَهْلِكٌ      مالي وعرضي وانرَأَيْتُمْ يَكَلِّمُ  
وإذا صحَوْتُ فما أَقْصَرُ عَنْ لَدَى      وَكَمَا عَلِمْتُ شَمَائِلِي وَكُرْبِي<sup>(2)</sup>

إن الشاعر وظف الخمر في معلقته لتكون رمزا شاخصاً ودليلاً ساطعاً على عطائه.

خ- رموز أخرى:

عندما نقوم باستقراء السياق الشعري في قصائد المعلقات، نستكشف رموز دلالية أخرى أنتجتها تجارب الشاعر في الحياة، فمن تلك الرموز:

1- دارة جلجل رمزا للحياة الماضية:

وذلك في معلقة امرئ القيس، إذ يقول:

أَلَا رَبُّ يَسُومُ لَسْكَ مِثْنَهُنَّ صَالِحٌ      وَلَا مِثْمًا يَوْمَ بَدَاوَةِ جُلْجُلِ<sup>(3)</sup>

إن قوله (دارة جلجل): قد يكون رمزا للحياة الماضية لمملكة كندة يوم كانت عامرة بهذه المشاهد التي رمز لها الشاعر تلك المشاهد التي قدمها بصورة العذارى يوم عقر هن ناقته ثم اختار مِثْنَهُنَّ (عتيقة) بعد أن أثار فيهن الغيرة والظنون<sup>(4)</sup> بقوله:

(1) شرح للمعلقات السج: 142.

(2) المصدر نفسه: 137.

(3) المصدر نفسه: 16.

(4) ينظر: البناء الفني لشعر امرئ القيس: 164.

فَطَلُّ الْقَارَى يَرْتَمِينَ بِلُحْمِهَا      وَنَحْمِ كَهْدَابِ الدُّمَيْسِ الْمُتَّئِلِ<sup>(1)</sup>

2- الحِصْمُ رمزا للأفكار الذهنية:

وذلك في معلقة امرئ القيس إذ يقول:

أَلَا رَبُّ حِصْمِ نَيْكِ السَّوَى رَدَّئُهُ      نَصِيحِ عَلِيٍّ تَمَدُّا لَوْ غَيْرِ مُؤْتَلِ<sup>(2)</sup>

فحين يصيح الحِصْمُ نصيحاً، لا يقصر عن النصيحة على الرضخ من شدة خصومته وعداوته، فهذا الحِصْمُ ليس رجلاً وإنما رمز للرأي الذي يخطر بذهن الشاعر ويصور له صعوبة تحقيق أماله، فبرده الشاعر ويقفز من فوقه ويصيح بنظره عدواً لدوداً على الرغم من إشفاقه عليه وخوفه من عاقبة المصير التي سيؤول إليه الشاعر<sup>(3)</sup>.

3- الحَوْضُ رمزا لممتلكات الإنسان:

وذلك في معلقة زهير الذي يقول:

وَمَنْ لَمْ يَلِدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ      يَهْدُمُ وَمَنْ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ يُظْلَمُ<sup>(4)</sup>

فالشاعر لم يقصد بالحَوْضِ، حوض الماء الذي يشرب منه، بل انه رمز لكل ممتلكات

الإنسان.

(1) شرح المملقات السبع: 17.

(2) المصدر نفسه: 28.

(3) ينظر: البناء القفي لشعر امرئ القيس: 164.

(4) شرح المملقات السبع: 83.

الفصل الثالث  
الإنزياج في المستوى الإيقاعي



## المبحث الأول

### الإنزياح في مستوى الإيقاع الداخلي

#### الإنزياح في المستوى الإيقاعي

الإيقاع في اللغة: من (وق ع) أي وقع على الشيء ومنه يقع ووقوعا سقط، ووقع الشيء من يدي كذلك، ويقال وقع الشيء موقعه، والعرب تقول وقع ربيع بالأرض يقع وقوعا لأول مطر يقع في الخريف، ويقال سمعت وقع المطر، وهو شدة ضربه الأرض إذا ريل، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو إن يوقع الألحان ويبينها<sup>(1)</sup>.

وقد اجمع الدارسون أن اللفظ (إيقاع) مصطلح انجليزي (RYTHME) اشتق من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق<sup>(2)</sup> وليس المعنى اللغوي للإيقاع يبعيد عن معناه الاصطلاحي فهو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب<sup>(3)</sup>.

وقد اختلف الإيقاع في تعاريفه بحسب المدارس والمذاهب الأدبية، لأن لكل شيء إيقاعه الخاص حتى الأشياء الطبيعية وغير الفنية<sup>(4)</sup>، فهناك إيقاع للطبيعة وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية<sup>(5)</sup>.

والإيقاع بصورة عامة هو التواتر المتتابع بين حالي، الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء... الخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تلبو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص... فهو اذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن، ويستطيع

(1) لسان العرب، ابن منظور: مادة (وق ع)، وينظر: تاج العروس: (وق ع).

(2) ينظر: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة: 481.

(3) البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش: سمار للملاح البحر، بسام تطرس (مقالة): 42.

(4) ينظر: نظرية الأدب، ريتيه ويلك ولوسان وارن: 87.

(5) المصدر نفسه: 212

الفنان أو الأديب أن يعتمد عليه باتباع طريقة من ثلاث: التكرار أو التعاقب أو الترابط<sup>(1)</sup>.

اذن ان الإيقاع: هو الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً أو بين الكلمات بعضها وبعض حيناً آخر<sup>(2)</sup> لذلك فان للإيقاع أهمية خاصة في تشكيل الخطاب الشعري، وما الشعر الا تسليط نظام إيقاعي على نظام لغوي<sup>(3)</sup>.

ونستطيع أن ندرك أهمية الإيقاع إذا ما علمنا أن الشعر المكتمل - كما يرى كوهين- ما تأزر فيه الجانب الدلالي مع الجانب الصوتي<sup>(4)</sup>، ويبدو أن المراد بالشعر المكتمل هو الأكثر تحقياً لصفة الشعرية الحقة، ولهذا نجد إليوت يقول: إن المعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل، وحتى نتأثر به التأثر الواجب له، فإذا ترجم هذا المعنى إلى نثر لم يؤثر فينا ذلك التأثير الكامل، لأنه في هذه الترجمة لا يفقد الموسيقى فحسب، بل يفقد جزءاً منه هو من المعنى الكامل<sup>(5)</sup>، فالإيقاع يمنح لغة الشعر تميزها عن غيرها، ويظهرها لغة موحية يضيفي فيها على الألفاظ والتركيب بدءاً نفسياً يسهم في جلاء المعنى، والإيقاع هو المادة الأساسية في البناء الشعري، وهذا الحكم لا ينطبق على الخطاب عندما يصبح جاهزاً في بنيتة السطحية، بل في مراحل تكونه الأولى وهو في ذهن المبدع، فتشكيل نوعية الخطاب الأدبي يعتمد على قدرة المبدع في استحضار مفرداته، ووضعها في شكل أدبي معين<sup>(6)</sup>.

إن الانحراف الشعري انحرف عن النظام الصوتي المعياري، أو ما يسمى بدرجة الصفر الصوتية، وخرق له، ويستخدم حدا أقصى من الأمامية<sup>(7)</sup> لتصبح الوظيفة الجمالية هي المهيمنة، أما درجة الصفر الصوتية فإنها مجموعة من القواعد الصوتية التي تستخدم في الكتابة غير الشعرية، وهي تسم بالانضباط والالتزام والاستقرار لتحقق هدفاً أساسياً هو التوصيل<sup>(8)</sup>.

(1) مجمع المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب: 71.

(2) قضايا الشعر في النقد العربي، د. إبراهيم عبد الرحمن عماد: 36.

(3) الشعر والشعرية، د. محمد لطفي اليوسفي: 51.

(4) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 11 - 12.

(5) قضية الشعر الجديد، محمد التويهي: 19-20.

(6) ينظر: قصيدة غريب على الخليلج، د. بشرى البستاني (مبحث): 83.

(7) الأمامية: تعني هيئة الوظيفة الشعرية على الوظائف الأخرى في النصوص الأدبية ولاسيما في الشعر. [ينظر: قضايا الشعرية، باكويسون: 178].

(8) الانزياح الصوتي الشعري، د. تفر سلوم، (مبحث): 36.

وهناك مستويين لدرجة الصفر الصوتي:

1- المستوى تحت اللغوي: وهو مستوى الخواص الخلافية في اللغة، التي تشكل بذاتها تعبيراً مثل مخارج الحروف وصفاتها<sup>(1)</sup>، والنظام الصوتي للغة يقسم الأصوات اللغوية إلى ثمانية وعشرين حرفاً<sup>(2)</sup>، كما موضح في الشكل رقم (1).

2- المستوى الأولي: وهو التعلّق بالحروف التي تشكل (مقاطع) تقوم بدورها في تكوين الكلمات وهي نوعين<sup>(3)</sup>:

- أ- متحرك (المفتوح) (OPEN): هو الذي ينتهي بصوت متحرك.  
ب- ساكن (الساكن) (CLOSED). الذي ينتهي بصوت ساكن.

مثلاً: اللفظة (كتب) تتكون من ثلاث مقاطع مفتوحة (قصير مفتوح): ص م - ص م - ص م.  
واللفظة (كن) تتكون من مقطع ساكن (متوسط مغلق): ص م ص.

ص = صوت صامت

م = صوت متحرك

ومن المستوى الأولي: نظام النبر وهو البروز لمقطع واحد، داخل ما يشكل الوحدة البروزية التي تطابق في معظم اللغات ما يسمى بالكلمة<sup>(4)</sup>.

والأصوات تختلف من ثلاث جهات (الشدة والدرجة والنوع)، فالدرجة تعني استواء خطوط الأصوات أو انطوائها على ما يشبه موجات صغيرة في داخلها، فعلى قدر سعة الموجة تكون شدة الصوت، وعلى قدر قصر الموجات؟ أو تقاربها تكون حدة الصوت أو غلظه، وعلى حسب غنى الموجات الصوتية الداخلية تكون تلك الصفة المميزة للأصوات الموسيقية عن الأصوات غير الموسيقية المتشابهة لها في الدرجة والشدة، وهي التي يمكننا أن نعبر عنها نثره الصوت الموسيقي لنغمات ثانوية تتسجم معه، فبينهما علاقة ندرتها بالأذن ويمكن أن نعبر عنها بالقياس. وشدة الصوت يظهر في الشعر فيسمى ارتكازاً (Actus) وبذلك تتميز بعض المقاطع من بعضها بالشدة أو

(1) الانزياح الصوتي الشعري، د. تامر سلوم، (بحث): 36..

(2) ينظر: دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد غنار 14، واللغة العربية معناها ومبناها د. دهم حسان 60.

(3) الانزياح الصوتي الشعري 38.

(4) دراسة الصوت اللغوي، د. أحمد غنار عمر: 187.



اللين (الارتفاع والانخفاض) ويكون ذلك ناشئا من احتشاد الجهاز الصوتي عن اخراج بعض المقاطع دون البعض، أما درجة الصوت فيترتب على اختلاف المقاطع حدة وغلظة (الارتفاع والانخفاض). أما الانحراف الصوتي فان السمة الرئيسية التي تميزه من المستوى تحت اللغوي أو المستوى الأولي أو ما سميناه بدرجة صفر الصوتية، هي التحريفية، أي انحرافها عن قوانين درجة الصفر الصوتية وخرقها لها. ومن الممكن أن تعالج مشكلة العلاقة بين درجة الصفر الصوتية ولغة الانحراف الصوتي من خلال وجهتين للنظر: فالمنظر للغة لانحراف الصوتي يطرح المشكلة تقريبا على النحو التالي: هل يعد الشاعر مقيدا بدرجة الصفر الصوتية وقوانينها الثابتة؟.. ومن ناحية أخرى يريد المنظر لدرجة الصفر الصوتية أن يعرف إلى أي حد يمكن ان تستخدم لغة الانحراف الصوتي مادة للتحقق من قوانين درجة الصفر الصوتية<sup>(1)</sup>.

وتهتم نظرية الانحراف الصوتي في المقام الأول بوجود الاختلاف بين درجة الصفر الصوتية والانحراف الصوتي، في حين تهتم درجة الصفر الصوتية - أساسا - بوجود التشابه بينهما<sup>(2)</sup>.

إن الانحراف الصوتي الشعري لا يمكن أن يعد نوعا خاصا من لغة درجة الصفر الصوتية، ذلك لأن لغة الانحراف الصوتي الشعري لها مصطلحا، ولها أشكالها الصوتية وهناك انحرافات تقبس مادتها الصوتية من شكل صوتي آخر مغاير لدرجة الصفر الصوتية، فتحدث لدى المتلقي تأثيرا صوتيا يدل على الإلحاح أو التناغم أو اللعب بشكل التعبير<sup>(3)</sup>.

ويعد هذه النظرة الحافظة على أهمية الصوت والجرس الموسيقي التي تحدده الإنزياحات الصوتية في كافة أشكالها، سوف تقوم بمعالجة الأشكال الصوتية التي تمثل انزياحات صوتية في المستويين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي في قصائد المعلقات وسوف تبدأ بالإنزياح في مستوى الإيقاع الداخلي.

(1) الانزياح الصوتي الشعري (بحث): 39-42.

(2) المصدر نفسه: 42.

(3) المصدر نفسه: 42.

## الإنزياح في مستوى الإيقاع الداخلي:

إن الموسيقى الداخلية سر العبقرية عند الشعراء والأدباء، هي السحر الذي ينشأ حين تتجاوز الكلمات على نحو مخصوص، هي طريقة الاستهواء الصوتي في اللغة<sup>(1)</sup>، أو هي الإيقاع الذي يتبع المعنى أو الشعور فيلقي بظلاله عليه هي عنصر التنغيم أو عنصر الموسيقى التصويرية التي تصاحب المشهد التعبيري في كل نقلة من نقلات الشعور وكل وثبة من وثبات الخيال<sup>(2)</sup>.

والقضية في هذا الباب هي العلاقة بين الإيقاع والمعنى<sup>(3)</sup>، وهي علاقة خفية، إن أردنا أن يمسك العقل بتلابيبها لكي يخلصها للمنطق الرياضي أو التحليل الفيزيائي<sup>(4)</sup>، ويقول ريتشاردز: أنه من الإسراف في التفاؤل أن نفترض أننا نستطيع في وقت ما أن نلاحظ بطريقة عقلية العلاقة بين الإيقاع والمعنى في أي مثال ذي قيمة شعرية بالدرجة المطلوبة من الدقة، لتكون ملاحظتنا نافعة<sup>(5)</sup> لأن الشيء الذي يلاحظه الباحث في الشعر ليس شيئاً في طبيعة الأصوات نفسها وإن نسبناه إليها، وإنما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي يدرك من خلاله لا صوت الكلمات فقط، بل ما فيها من معنى وشعور<sup>(6)</sup>.

وأول عنصر من عناصر الإيقاع هو (حروف المد) وقد لفتت هذه أنظار كثير من الباحثين<sup>(7)</sup> إذ يرى هؤلاء إن دور حروف المد يتمثل في أحد الأمرين أو هما معاً<sup>(8)</sup>:

- 1- إضفاء مسحة من الحزن والأسى، أو لونا من الاعتزاز على النص الشعري.
- 2- إلقاء ظلال من التمهّل والبطء حين يستدعي المعنى ذلك.

وفيما يأتي أهم الإنزياحات الصوتية في مستوى الإيقاع الداخلي:

(1) ينظر: تاريخ آداب العرب: 2/ 217.

(2) نماذج فنية من الأدب والتقد، أنور المداوي: 30.

(3) ينظر: الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه 1/ 66. وموسيقى الشعر العربي. د. شكري عياد: 154.

(4) دراسات في الأدب الجاهلي، د. عبدالعزيز نبوي: 275.

(5) موسيقى الشعر العربي: 154.

(6) المصدر نفسه: 156-157.

(7) تاريخ آداب العرب: 217. وينظر: موسيقى الشعر العربي: 123.

(8) دراسات في الأدب الجاهلي: 275.

## أولاً: التكرار (Repetition)

ظاهرة أسلوبية لها فاعليتها في الأثر الشعري، وتكثيف الإيقاع الموسيقي، عرفها العرب منذ القدم وحفل بها شعرهم بتكرار الأسماء والمواضع في مواقف مختلفة<sup>(1)</sup>. والتكرار هو تناوب الألفاظ وإعادةتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغماً موسيقياً يتقصده الناظم في شعره أو نثره<sup>(2)</sup>. وإذا قرأنا قصائد المعلقات نلاحظ أن استخدام أسلوب التكرار عند كل شاعر منها جاءت بصورة تستوجب الوقف والدرس والتحليل من أجل الكشف عن أبعادها الأسلوبية<sup>(3)</sup> والوظيفية ضمن السياق الذي أنتجته.

والتكرار الذي سيعالجه هذا البحث يتكون من:

- 1- تكرار الصوت (تراكم الأصوات)
- 2- توالي الحركات المتجانسة
- 3- تكرار الكلمة (التكرار اللفظي)
- 4- تكرار البداية (Anaphora)
- 5- تكرار المقطعي
- 6- تكرار التصديري
- 7- تكرار الأسلوبية
- 8- المجاورة
- 9- تكرار الاشتقائي
- 10- التريد

### 1- تكرار الحروف (تراكم الأصوات):

وسماء (كوهن) بالجناس الناقص<sup>(4)</sup>، فقال: أن نتحدث عن مماثل صوتي داخلي بالمقارنة مع التماثل الصوتي الخارجي الذي تكونه القافية<sup>(5)</sup> فالجناس يشبه القافية ويختلف معها في كون

(1) الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجمالي، أحمد حساني، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، 2004-2005: ص 104.

(2) جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: 239.

(3) وقد يكون التكرار مفناً لهم ما يؤول في ذهن الشاعر من مشاعر وأحاسيس ولقد ذكر سانت بوف (S.BEUVE) (1804-1869) في مقالة له أن كل كاتب لديه كلمة مفضلة تكرر كثيراً في أسلوبه، ونقشي-من غير قصد- بعض رغباته الخفية أو بعض نقاط الضعف فيه، ومن المحتمل أن يكون بودلير (1821-1867) يشير إلى هذه العبارة عندما قال: لقد قرأت عند ناقد أنه لكي تكشف عقلية شاعر ما، أو على الأقل- تكشف ما يشغل باله أساساً، دعنا نفتح هذه الكلمات التي تتردد عنده كثيراً، فسوف تعبر هذه الكلمات عما يستحوذ على تفكيره، لذلك نرى أن الأسلوبية الإحصائية تتخذ ظاهرة التكرار مطية للوصول إلى أعماق النص وذلك من خلال الإحصاء الرقمي للألفاظ المكررة في النص (الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح: 160).

(4) بنية اللغة الشعرية: 82.

(5) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

الجناس يوفر إمكانات شبيهة بالقافية على المستوى الداخلي فيعمل داخل البيت بين كلمة وأخرى بيد أن القافية توفر إمكانات على المستوى الخارجي فقط فتعمل في القصيدة بين بيت وأخرى<sup>(1)</sup>. وعندما نقرأ قصائد المعلقات نلاحظ وجود إنزياحات صوتية على شكل تكرار حروف معينة وفي البيت الواحد أو ضمن الإطار العام للقصيدة، والشاعر يهدف من وراء تلك الظاهرة لكي يعبر ما يجيش في صدره من شعور وانفعالات يمكن للباحث أن يستدل عليها من خلال رصد وتحليل تلك التكرارات الحرفية في نطاق القصيدة كلها.

ولا يقتصر تكرار الصوت في شعر المعلقات على تكرار صوت واحد في الأبيات، بل يتعدى إلى صوتين أو أكثر، وذلك لتحقيق غاية جمالية في الإيقاع المتحرك لنصوصه وتبدو ظاهرة تكرار صوتين أغنى إيقاعيا من تكرار صوت واحد<sup>(2)</sup>، ويرى بعض الدارسين أن تكرار صوتين شرط أساس ليصبح إيقاع الأصوات في الشعر فاعلا ومؤثرا<sup>(3)</sup>.

وستتف عند بعض نماذج من مظاهر الإنزياح الصوتي عن طريق تكرار الأصوات في شعر المعلقات مبينا الأسباب الكامنة وراءها كما يراه البحث ولقيق المجال سنكتفي بالإشارة إلى معلقة امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى إذ عند قراءتهما نرى ظاهرة التكرار الصوتي بصورة جلية، وفيما يأتي نماذج من تلك التكرارات<sup>(4)</sup>:

(1) إن التكرار يمكن أن يدرس على أنه نمط أسلوبى صوتي، ولكن هذا النمط قد يبدأ بجزئية صغيرة، وربما يمتد إلى أن يشمل أجزاء متكاملة. أما تكرار حرف ما في بيت من الشعر، فإنه أمر لائق للنظر، ولا قيمة للصوت إذا تم حزه عن سياقاته الواردة ليها وإحصاء الأصوات لا يكفي بل لابد من تجاوز ذلك إلى تلمس وظائفها الأسلوبية وتحديد معانيها وإيحائها وإسهامها في المعنى العام الذي هي إحدى مكوناته الأساسية دون عزها عن السياق الواردة فيه لينة اللغة الشعرية: 82.

(2) البناء الصوتي في البيان القرآني، د. محمد حسن شورش: 91.

(3) المكونات الصوتية للإيقاع والنمط في الشعر والنثر، حامد مزعل عبد الراوي، أطروحة دكتوراه: 179.

(4) اخترنا معلقة امرئ القيس ليرس الفاظها واختارها بالترجمات الصوتية، وهناك نماذج كثيرة لهذا النوع من التكرار إذ لا يسع لها المجال للكراهتها: معلقة طرفة: ( مالي - مالك - يلوم - علام: 62) تكرار صوت اللام، امرئ القيس: ( مالي - مالك - متى - يلوم - علام: 62) تكرار صوت الليم، كمرات، (أواني - ابن - أهنو: 62) تكرار صوت النون 3 مرات، (عمرى - أمري - نهاري - سمرني - أرى: 67) تكرار صوت الراء، كمرات. والحارث: (أهلها بها....) تكرار صوت الهاء، كمرات: 148.

## أولاً: التكرار الصوتي عند امرئ القيس:

1- تكرار الأصوات (الميم والراء والألف):

يقول امرؤ القيس في وصف حصانه:

يَكْرُ مِقْرٌ مُقْبِلٌ مُذْبِرٌ مَعَا      كَجَلْمُودٍ صَحْرٍ حَطَّةِ السَّيْلِ مِنْ عَلِيٍّ<sup>(1)</sup>

\*\*\*

وَسَحَّ إِذَا مَا السَّاجِدَاتُ عَلَى السَّوِيِّ      أَتَرْنَ الْعُبَارَ بِالْكَتْمِ الْمُرْكَلِ<sup>(2)</sup>

\*\*\*

فَأَذْبَرْنَ كَالْجَنْحِ الْمَفْصَلِ بَيْتَهُ      يَجِيدُ مَعَمٌ فِي الْعَشِيرَةِ مَحْوَلِ<sup>(3)</sup>

في البيت الأول تكرر حرف الميم (7) مرات وتكرر حرف الراء (6) مرات وهننا ملقت للنظر، فالتكرار ينسجم مع موقف الشاعر في وصف حصانه ومدحه، لأن تكرار حرفي (الميم والراء) يحدث جرساً موسيقياً قوياً ينسجم مع قوة الحصان وسرعته الهائلة التي يمتدحها امرؤ القيس في هذا البيت. فالبناء الترددي لصوت (الراء) يتفاعل مع البنية الدلالية للفرس في الكر والغر، إذن أحدث الإنزياح الصوتي مماثلاً بين البنية الصوتية للبيت وبين طبيعة حركة الفرس وعدوه في الواقع. وفي البيت الثاني تكرر صوت (الألف) (7) مرات وهذه نسبة غير عادية وليس تكراراً هامشياً بل إنه تكرار فعال وتعتبر إنزياحاً صوتياً لأن الشاعر في موقف وصف فرسه الأسطوري القوي السريع فأراد أن يستخدم أكبر عدد من حروف المد التي لها خاصية النفس الطويل ومن ناحية أخرى إن هذا التكرار أحدث إنزياحاً صوتياً من خلال نغمة موسيقية لافتة للنظر، لكن تأثيره لا يصل إلى تأثير تكرار الكلمات ولكنه يساعد في تهية السامع للدخول في أعماق القصيدة ومن ثمّ إن التكرار يندم الشاعر في غرضه وموقفه.

وإذا دققنا النظر في معلقة امرئ القيس نلاحظ اهتمام الشاعر بنوع من الحروف والتأكيد عليها والاهتمام بها للتعبير عما يجول في خاطره من مشاعر وانفعالات، فزرى هيمنة صوتي (الألف)

(1) شرح المعلقات السبع: 32.

(2) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(3) المصدر نفسه: 36.

والياء)، فقد تكرر حرف (الألف) في عموم قصيدته (318) مرة في حين أن (الياء) تكرر (258) مرة، وإن دل هذا على شيء فإنه يدل على أن الشاعر كما هو معلوم بأنه اشتهر بالفخر بنفسه وأنه بارع في الغزل ووصف الخيل والفروسية، ولأن حروف المد (الواو والياء والألف) هي حروف تبيح للشاعر من طول النفس الشعري والنعمة الموسيقية لغرض التعبير عما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس من ناحية، وجلب انتباه المتلقي إليه من ناحية أخرى، والدليل على ذلك أننا نرى أن الشاعر كثيراً ما يكرر حرف (الألف) (7) مرات - وهي النسبة الأعلى لتكرار حروف المد - في المواضع التي اشتهر بالفخر والمدح أو الغزل وهذه المواضع تتطلب من الشاعر النفس الطويل لكي يعبر عما يجول في داخله فاستخدم حروف المد (الألف والياء) وقام بتكرارهما إلى الحد الأقصى ألا وهو (7) مرات في البيت الواحد وهو وجود كبير لصوت واحد يذكر في البيت الواحد الذي تكون عدد أصواته ما بين (40-50) صوتاً وبذلك يشكل حرف (الألف) نسبة (17٪ إلى 14٪) وهي نسبة كثيرة مقارنة بنسبة الأصوات الأخرى، والجدول رقم (2) يبيّن أرقام نسب تكرار حروف المد في بعض أبيات معلقة امرئ القيس.

وفي البيت الثالث لا وجود لحرف (الألف)، لأن المقام يقتضي ذلك فالشاعر يصف فرار النعاج لما رأى الشاعر وفرسه خوفاً من الاصطياد، فكانهن في تلك الحالة عقد خرز بماني في عنق صبي كثير الأعمام والأحوال كرمهم لأنه إذا كانت كذلك كانت حبات خرز عقده أجود<sup>(1)</sup>، إن التركيب الصوتي لهذا البيت - كما يبدو - يوحي عملية فرار النعاج وانتشارها خوفاً من الاصطياد، فكان الشاعر رسم لنا فرار النعاج فقام باستخدام نسبة قليلة من حروف المد (الألف الواو الياء) لكي تنسجم خفة البيت وسرعة قراءتها مع عملية فرار النعاج، وهذا البيت تمثل البيت الوحيد ذو النسبة الأقل من ورود الأصوات الطويلة، وذلك كالآتي:

الألف=صفر، الياء=3 مرات، الواو=مرة واحدة

فمجموع الأصوات الطويلة=0+3+1=4 أصوات طويلة وهي النسبة الأقل في المعلقة كلها، إذن الإنزياح الصوتي أحدث وظيفة دلالية وقيمة جمالية يمكن استكشافها من خلال تقصي أسلوب الشاعر في كيفية استخدام وتوزيع الأصوات وتوظيفها بصورة تجلب انتباه المتلقي وتؤثر فيه.

(1) نهاية الإرب من شرح مملقات العرب، محمد بدر الدين أبي فراس النعماني الحلبي: 32، وينظر: السبع المملقات [مقاربة سيميائية/ التروبولوجية لقصودها]: 463.

## ب- تكرر الأصوات الألف والياء:

وفي سياق آخر يقول امرؤ القيس:

فلمأ أجزنا ساحة الحسي وانتحسى  
فصهرت بفسودي وأمبها فتمايكت  
بنا بطن خبت ذي جفاف عفتقل  
علي هضيم الكشح ربا المخلخل<sup>(1)</sup>

من خلال تحليل أسلوب الشاعر في هذين البيتين توصلنا إلى حقيقة ما تكشف لنا عن حقيقة امرئ القيس في غزله، لأن الشاعر يختار من الكلمات ما تجيش به نفسه من مشاعر وأحاسيس، والشعراء مختلفون في عملية الاختيار، والاختيار يختلف باختلاف الشعراء وباختلاف الأزمنة والثقافات، لذلك قال (بوفون): «الأسلوب هو الرجل»<sup>(2)</sup>، إن الشاعر قام باستخدام حروف المد (الألف والياء) في البيتين بنسب متفاوتة وذلك حسب الجدول رقم(3).

إن الشاعر في البيتين السابقين في موقف غزل بالنساء فهو يسرد لنا قصته مع إحدى النساء عندما يصل معها الأرض المناسبة وانقطعوا عن أعين الرقباء<sup>(3)</sup>، والذي يهمنا هنا هو ملاحظة ظاهرة أسلوبية للشاعر توصلنا إلى حقيقة غزله وذلك أن الشاعر كرر صوت (الألف) في البيت الأول (6) مرات وصوت (الياء) (3)مرات في حين في البيت التالي قام بتكرار الصوت (الالف) (3) مرات وصوت (الياء) (7) مرات، وهذه المعادلة -كما يبدو- يبين ادعاء امرئ القيس بأنه مفتن به النساء ولكن الحقيقة ليست كذلك، لأننا في البيت الثاني نلاحظ بتقليل مفاجئ لنسبة صوت المد (الالف) حتى يصل إلى العدد(3) وإن دل هذا على شيء فإنه يدل - كما يوحى لي- على ادعاء الشاعر أمورا فوق طاقته، ولو كان الشاعر صحيح الادعاء أي مفتنة به النساء لكان عدد حروف المد (الألف) في البيت الثاني متساويا أو أكثر من عدد حروفها في البيت الأول، لذلك يرى بعض النقاد بأن امرأ لقيس كان يتعهر في شعره، وأنه يعد من زناة العرب<sup>(4)</sup>، وتبعهم في ذلك بعض المعاصرين متهمين إيها المادية في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره وأن شعره يتسم بالوصف النسخي

(1) شرح المعلقات السبع: 23-24.

(2) مقال في الأسلوب: جورج بوفون، تر: احمد درويش: 204.

(3) نهاية الإرب من شرح معلقات العرب: 17.

(4) ينظر: طبقات الشعراء: 39، والشعر والشعراء: 1 / 122.

الذي قلما يعني الجوهر<sup>(1)</sup>، وأنه كان يؤثر اللذة الحسية المادية على السعادة الأليفة الداجنة في أسرة يقيم بين أحضانها<sup>(2)</sup>، وفي العصر الحديث يؤكد شكري فيصل: أن كل تعابيره تمتاز بأنها لم تكن قط هذه التعابير المباشرة التي تواجه الأحداث مواجهة مباشرة<sup>(3)</sup>.

ت- تكرر صوت (السين): وفي موضع آخر يقول:

فَوَضِعَ فَأَلْمَقْرَاءَ لَمْ يَخْفُ وَرَسْمَهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جُثُوبٍ وَشَمَالٍ<sup>(4)</sup>

تكرر صوت (السين) بجماليته ورقته ليشيع صوت الصفير الذي أرادته الشاعر لصوت الريح.

ث- تكرر صوت اللام:

تكرر صوت (اللام) في عموم معلقته حوالي (409) مرة أي بنسبة (12.26%) منها (75) مرة كروي القصيدة، وإن دل هذا على شيء فإنه يدل على سيطرة هذا الصوت على الخطاب، والشاعر عندما يختار رويًا فإن هذا الروي سوف يكون عالقًا في ذهنه مترددًا على لسانه - بقصد أو بغير قصد- ولعل لهذا أثر في التلقي الذي يعترضه هذا الصوت...، لكان هذا الحرف إشارة مرور تذكر القارئ - دوما- مدى الفجعة ومدى الأسى الميثوث في الخطاب<sup>(5)</sup>. فصوت اللام صوت بين الرخوة والشدة ويوحى بالليونة والرقّة، وهذا - كما يوحى لي- مناسب تمامًا مع أغراض القصيدة، لأن الشاعر جمع في قصيدته بين الغزل والوصف والفخر معًا، فالغزل يحتاج أصواتًا ليّنة ورقيقة، أما الفخر فيحتاج إلى أصوات شديدة، وصوت (اللام) قد جمع بين صفتي الليونة والشدة، لذلك كان الشاعر موفقًا في اختيار قافية قصيدته، لكي ينسجم مع أغراض القصيدة كلها<sup>(6)</sup>.

(1) ينظر: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: 68.

(2) ينظر: في النقد الأدبي: 1/160، ومدخل إلى الأدب الجاهلي: 325.

(3) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: 233.

(4) شرح الملقات السبع: 13-14.

(5) ينظر: قصيدة كلبي ببيتك للخنساء دراسة أسلوبية - رسالة ماجستير - البكاي اخذاري: 36.

(6) فمن تلك النماذج: عمرو بن كلثوم: (صوت الألف 6-8 مرات في كل بيت: 126-127)، وإن هذا التكرار =



والجدول رقم (4) إحصاء للأصوات الواردة في معلقة امرئ القيس حسب نسبة تكرارها<sup>(1)</sup>.

### ج- الإنزياح الصوتي بتقارب المخارج:

ومنه قول امرئ القيس:

قَدَائِرُهُ مُسْتَشْزَرَاتٌ إِلَى الْمَسَلَا      تَبْفِيلُ الْعِصَاصِ فِي مَيْثَى وَمُرْمَلٍ<sup>(2)</sup>

ان البلاغيين عابوا على امرئ القيس اللفظة (مستشزرات) <sup>(3)</sup> وذلك لتقارب مخارج أصواتها، فاجتهدت أن ابحت في السر الكامن وراء هذا الأسلوب لشاعر جاهلي كبير كامرئ القيس، فوجدت أن الأستاذ عمر طالب قد أدركني إليها فأشار إلى أن ما أراه امرئ القيس ليس هذا، وإنما عندما أراد أن يصف تسريحة شعر حبيته المتراكمة فاختار لها الكلمة المتراكمة الأصوات ألا وهي (مستشزرات)، فتقارب الأصوات في هذه اللفظة منسجم تماما مع وصف امرئ القيس لجمال تسريحة شعر حبيته، ولوأنه استخدم أية لفظة أخرى لم تبلغ ما بلغت إليه هذه الكلمة من القيمة الجمالية عن طريق إيحاء الأصوات لمعانيها<sup>(4)</sup>.

### ثانياً: التكرار الصوتي عند زهير بن أبي سلمى:

إذا قرأنا معلقة زهير بن أبي سلمى نلاحظ أنزياحات في المستوى الصوتي على شكل تكرار أصوات معينة بين حين وآخر في عموم القصيدة أسهمت هذا تراكم الصوتي في إغناء الدلالة

---

=الصوتي كإنزياح صوتي اتاح للشاعر النفس الطويل للاسترسال في ذكر فضائله والقصر بشجاعة قبيلته، (صوت القاف: 4مرات: 14، السطر: 5) وفي عموم المعلقة 97 مرة. الحارث بن حلزة: (القاف: 8مرات: ص 146: سطر: 3) تكرار المورثيمان المتفصلان (الوار والقاف) في بداية الأبيات (الوار: 168 مرة) و(القاف: 85 مرة)، وذلك لتعميق الإيقاع الداخلي فضلاً عن ربط أبيات المعلقة حفاظاً على الوحدة العضوية.

(1) ينظر: دراسة الصوت اللغوي: 275.

(2) شرح المملقات السبع: 26.

(3) القدماء يرون ذلك من العيوب التي وقع فيها امرئ القيس: ينظر: أنوار الريح: 6/ 271، ونظرة المعنى: 68، وموسيقى الشعر: 25.

(4) عطف على وتر النص: 29.

الإيجابية من جهة وفي إيقاع القصيدة من جهة أخرى، وفيما يأتي بعض نماذج هذه الإنزياحات الصوتية وبيان الإجماء النسيالكامن خلف ورود تلك الإنزياحات:

1- تكرار الأصوات: (الميم والباء والعين والذال والهاء):

يقول الشاعر:

أَمِنَ أَمْ أَوْسَى دَمْتَهُ لَمْ تَكَلِّمْ	بَحْوَمَائِلِ الدَّرَاجِ فَالْمَثَلَمِ
وَدَارَ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا	مَرَّاجِيعٌ وَنَسَمٍ فِي نَوَاسِرٍ يَمَضَمِ
بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ يَمَشِينِ خَلْفَهُ	وَأَطْلَافُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْمِ
وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عَشْرِينَ حِجَّةً	فَلَأَيَّ عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهَمِ
أَلْفِي سَفْعًا فِي مَعْرَمٍ يَرْجُلِ	وَلَوْلَا كَجِدَمِ الْحَوْضِ لَمْ يَكَلِّمْ <sup>(1)</sup>

في هذه الأبيات تكرر صوت (الميم) (20) مرات، ففي البيت الأول (9) مرات وفي البيت الثاني والثالث (5) مرات وفي البيت الرابع (مرتين) وفي البيت الخامس (4) مرات وفي البيت السادس (3) مرات) ودلالة هذه التكرارات هي أن الشاعر واقف على الطلل متذكراً حبيته فاختر أكبر عدد من صوت الميم لما يحمل هذا الصوت من معنى الرقة والتماسك والمرونة فيكون منسجماً مع النساء التي وصفهن الرسول بالقوارير لرقتهن وتلاحظ بعدها التدرج في تقليل استخدام صوت (الميم) فيستخدم حرفين فقط في البيت الرابع، وهذا منسجم مع قوله (فلأيا عرفت الدار بعد توهم) فهذا العمل الجهدى لمعرفة ديار الحبيبة احتاج إلى أصوات الانفجارية تنافي الرقة فكرر صوت (الباء) ثلاث مرات.

ومن جهة أخرى تكرر كل من صوت العين والذال (4) مرات) وذلك للدلالة على شدة الحزن والأسى عند وقوفه على الطلل، وأن إجماء الهاء المشددة في قوله (توهم) يبين للمتلقى الحالة النفسية المضطربة<sup>(2)</sup> للشاعر نتيجة البحث عن ديار الحبيبة.

ومن ناحية أخرى إن الوجود المنتشر لصوت (الميم) داخل القصيدة وفي الروي حيث تكرر (330) مرة) وصوت (اللام) تكرر (288) مرة) وهذا الإنزياح الصوتي في أسلوب الشاعر ينسجم تماماً مع موقف الشاعر في الحث على الصلح بين القبيلتين، لأن صوت (الميم) و(اللام) يوحيان

(1) شرح المعاني السبع: 71-72.

(2) خصائص الحروف العربية ومعانيها د. حسن عباس: 190.

بالاجتماع والتماسك للتملق<sup>(1)</sup> وهذا ما يدعو اليه الأطراف المصلحة من الاختلاط والتماسك والعفر عما سلف، فلما كان صوت (الميم) و(اللام) من الاصوات التي توحى بالتعلق والتماسك، مما جعل زهير بن ابي سلمى أن يكرر صوتي(اللام والميم) في عموم معلقته وأن يختار روي (الميم) لها حتى ترى أن تكرر صوت (الميم) يصل إلى نسبة (9مرات) في البيت الواحد، يقول الشاعر:

يُنَجِّمُهَا قَسْوَمٌ يُقْسِوِمُ غُرَامَةً      وَلَمْ يُهَرِّقُوا نَيْئَهُمْ مِلَّةً يَخْجِمُ<sup>(2)</sup>

وصل تكرر صوت(الميم) إلى أعلى نسبتها الا وهي (9مرات) انسجاما مع الموقف الإصلاحي لمُدوحيه في الدعوة إلى الصلح والتماسك والانسجام على الرغم أن هذين الساعين حملاذ دماء منقل، على إنهم لم يصيوا ملء عجم مندم، أي أعطوا فيها ولم يقتلوا<sup>(3)</sup>.

والشكل رقم (5) جدول إحصاء الأصوات الواردة في معلقة زهير بن ابي سلمى حسب نسبة تكرارها<sup>(4)</sup>.

ب- تكرر حروف المد (الألف والواو والياء):

إن أحرف المد وسيلة للتوازن أو للقوة أو اللين، أو الارتفاع، أو الانخفاض حين يتطلب الموقف التعبيري لونا من هذه الألوان أو نبرة من هذه النبرات<sup>(5)</sup>، وعند قراءة معلقة زهير بن ابي سلمى نلاحظ ظاهرة تكرر حروف المد (الألف والواو والياء) في عموم معلقته، ينظر: الشكل رقم (6).

فإذا جمعنا نسب الأصوات الثلاث (الألف والياء والواو) فتكون النتيجة: (21.466974) حيث تشكل النسبة العالية على مستوى جميع أصوات القصيدة وبالتالي السيطرة على مستوى

(1) خصائص الحروف العربية ومعانيها د. حسن عباس: 71.

(2) شرح المعلقات السبع: 76.

(3) تحليل سيبليي لمعلقة زهير، د. عمر محمد الطالب: 16.

(4) ينظر: دراسة الصوت اللغوي: 275.

(5) ينظر: أحرف المد الطويلة والقصيرة وأثرها في صوغ الكلمات، عبدالحمد حسن، بحوث وهاضرات مجمع اللغة العربية للدورة الثالثة والثلاثين، 1966-1967، ص 325 وما بعدها، نقل من: لغة الشعر الحديث، دراسة تطبيقية في ديوان زرقاء اليمامة لأمل منقل، د. مصطفى رجب: 101.

خطاب القصيدة، وهذا الإنزياح الصوتي ملائم تماماً مع ما يريد الشاعر من التمديد والانتساع والإطالة في النفس الشعري من أجل الاسترسال في مدح ومدحيه وذكر فضائلهما.

ت- تكرر صوت (السين):

تكرر صوت السين في عموم المعلقة (63 مرة) ونسبة (2.41) وهذا- كما يوحى لي- يدل على طبيعة إجماع صوت (السين) من الرقة والليونة والسهولة، لذلك نرى في البيت التاسع عشر أن نسبة التكرار وصل إلى أربعة مرات، لكي ينسجم إجماع صوت السين مع محاولات مدحويه في انتشار السلم والسلام بين القبيلتين:

كِدَارٌ كَتَمَا عَبَساً وَذَيْبَانٌ بَعْدَمَا	فَسَانُوا وَذُقُوا يَتَسَهَّمُ عَطَرٌ مَنْشِيمٌ
وَقَدْ قَلَّتْهَا: إِنَّ لُدْرِكِ السَّلْمِ وَامِيعاً	بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الْقَوْلِ كَسَلْمٌ
فَأَصْبَحَتْهَا مِنْهَا عَلَى خَيْرِ مَوَاطِنٍ	بِعَيْدَتَيْنِ فِيهَا مِنْ عَفْوَاقٍ وَمَأْتَمٍ <sup>(1)</sup>

نلاحظ في البيت الأول سيطرة حروف المد على باقي الأصوات إذ تكررت أصوات المد: الألف: (6 مرات، الواو 3مرات، الياء مرتين) لكي يوحى باستمرارية الحرب بين عبس وذيبان، لأن حروف المد توحي بالإطالة والانتساع، أما البيت الثاني فنلاحظ هيمنة صوت (السين) الموحي بالسلم والسلام والموحي بالدور السلمي لمدحوي الشاعر، إضافة إلى تكرار صوت (الألف) (4مرات) وذلك إجماعاً ورغبة في استدامة السلام وانتشارها بين القبيلتين، فكانت إجماع صوت المد إسناداً لإجماع صوت السين في انتشار السلام وثباته بين القبيلتين. ومن جهة أخرى وفي البيت الثالث: نلاحظ ظاهرة جديدة ألا وهي تكرار صوت الميم (6مرات) والذي يوحى بالاجتماع والتماسك والتعلق<sup>(2)</sup> أذن يمكن القول بأن إجماع الأبيات الثلاثة تجسد لنا المشهد الواقعي لحال القبيلتين ودور المصلحين في إيقاف الحرب ومحاولة الصلح فانتشار السلم والأمان بينهما في النهاية.

(1) شرح المعلقات السبع: 75-76.

(2) خصائص الحروف العربية ومعانيها: 71.

### ثالثاً: التكرار الصوتي في معلقة عمرو بن كلثوم

أ- تكرار صوت المد (الألف):

عند قراءة معلقة عمر بن كلثوم نلاحظ الانتشار الواسع لصوت المد (الألف) حيث اختار الشاعر منها روي القصيدة، ونحن نعلم ما لهذا الصوت من النفس الطويل والانتساع والاطالة بما يتيح للشاعر ان يسترسل في ذكر فضائله والفخر بقبيلته. وتجدد الإشارة إلى أن جزءاً من غزارة صوت الألف في هذه القصيدة يعود إلى اعتماد الشاعر صوت الألف قافيةً، وربما وجد الشاعر فيها صوتاً ملائماً يساعد على الشجن والتويع والغزارة الموسيقية والإحساس بالبعد والفقْد<sup>(1)</sup>.  
يقول الشاعر مفتخراً بقبيلته:

وَأَلَا الْمُهَلِّكُونَ إِذَا ابْتَلَيْنَا	وَأَلَا الْمُطْعِمُونَ إِذَا قَدَرْنَا
وَأَلَا الْكَاذِبُونَ يَحْيَيْتُ شَرِينَا	وَأَلَا الْمَائِنُونَ إِمَّا أَرَدْنَا
وَأَلَا الْأَخِرِّدُونَ إِذَا رَفَعِينَا	وَأَلَا الثَّارِكُونَ إِذَا سَخَطْنَا
وَأَلَا الْعَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا	وَأَلَا الْعَاصِرِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا
وَيَّ شَرِبَ غَيْرَنَا كَثِيراً وَطِينَا	وَكَشْرَبَ إِنْ وَرَدْنَا الْمَاءَ صَفِوًّا
أَيْنَمَا أُنْ قِرَّ الدُّلُّ فِينَا	إِذَا مَا الْمَلِكُ سَامَ الْغَاسِ خَسَفًا
وَمَاءَ الْبُخْرِ لَمَلَوْهُ مَفِينَا	مَلَانَا الْبُرُّ حَتَّى هَنَاقَ عُنَا
نُخِرُّهُ الْجَبَابِرُ سَاجِدِينَا <sup>(2)</sup>	إِذَا بَلَغَ الْفَيْطَامَ نُنَا صَمِيهُ

نلاحظ في هذه الأبيات في معلقته أنه هناك حشد كبير لصوت (الألف) حيث لاتكاد تخلو منه بيت، وتكرر في كل بيت مابين (6-8مرات)، ان هذا التكرار الصوتي يعتبر انزياحا صوتيا أتاح للشاعر النفس الطويل للاسترسال في الفخر بشجاعة وعظمة قبيلته من بين القبائل، لأن معظم قصائد الفخر بمثابة استعراض لقوة القبيلة وأحلافها الذين بهم تعزز وتموى، وفي هذه القصائد

(1) دراسات في النص الشعري - عصر صدر الإسلام وبني أمية، عبده بدوي: 67.

(2) شرح المعلقات السبع: 126-127.

يفتخر الشاعر بقيلته أكثر مما يفتخر بنفسه، وتبعاً لهذا يبرز صوت القبيلة ويكاد يختفي صوت الشاعر<sup>(1)</sup>.

ب- تكرر صوت (القاف):

وفي موضع آخر يقول الشاعر:

قَمِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا عَلَيْنَا لِحُبْرُكِ السَّيِّئِ وَتُخَيْرِنَا<sup>(2)</sup>

في هذا البيت تكرر صوت القاف (4مرات) إذ أحدث انزياحاً صوتياً أدى إلى تعميم الإيقاع الداخلي، ومن ناحية أخرى نلاحظ وجود خيوط دلالية بين الترصيف الإيقاعي لهذا الصوت وبين حالة إعلاء صوت الشاعر لغرض مناداة حبيته واستيقافها لمدة قصيرة للتكلم معها ثم بعدها التفرق والذهاب، لأن القاف صوت هوي انفجاري، ينطق بالتصاق مؤخرة اللسان باللهاء والجدار الخلفي للحلق التصاقاً تاماً بصورة يمنع مرور الهواء لفترة معينة من الزمن، ثم يزول السد ويخرج الصوت منفجراً<sup>(3)</sup>، وصوت القاف من الأصوات التي تنم على القوة والشدة<sup>(4)</sup>، وهذه الصفة توحى - كما يبدو لي - رفع الصوت وإيقاف الحبيبة فالتكلم معها فالافتراق والذهاب.

رابعاً: التكرار الصوتي في معلقة حارث بن حلزة

أ- تكرر صوت (الفاء):

يقول الشاعر:

فَأَلْمَحِيَّةُ فَالْمُصَّاحُ فَأَخْنَا قُ إِتَابُ قَمَلِابِ فَأَلْوَنَاءُ<sup>(5)</sup>

(1) بنية القصيدة الجمالية-دراسة تطبيقية في شعر تالفة النبطي، د.علي: 166..

(2) شرح المعلقات السبع: 143.

(3) ينظر: علم الأصوات: 70.

(4) ينظر: تهديد في النقد الحديث: 109.

(5) شرح المعلقات السبع: 146.

تكرر صوت (الفاء) (8مرات) في هذا البيت وأحدث جرسا موسيقيا أدى إلى تكثيف الإيقاع الداخلي، أما من الناحية الدلالية، فالشاعر يستذكر المواضيع التي حضي فيها بوصل حبيته وهي الآن خاوية، وهذا ينسجم مع إجماع صوت القاف بالرقعة والوهن، لأن الشاعر يستذكر هذه الأماكن وقد رق قلبه لها، لأن الذكريات الجميلة بمثابة التنفيس عن النفس وهي استحضار الماضي ونسيان الحاضر، وذلك لما يعانيه الشاعر من الموموم بسبب البعد عن العهود السابقة والتي كان الشاعر فيها تمحضا بوصل الحبيبة.

#### ب- تكرار الأصوات (الواو والفاء):

ونلاحظ ظاهرة تكرار المورفيمان المنفصلان (الواو والفاء) في بداية الأبيات وأحيانا تشاركهما الواو بمعنى (رب)، ينظر: الشكل رقم (7)

إن هذه النسب من التكرار المورفيمي أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي إضافة إلى ربط أبيات القصيدة كشبكة مرتبطة عن طريق حروف العطف وذلك للمحافظ على الوجود العضوية للمعلقة، ومن ناحية أخرى نلاحظ ان حركة مصاحبة الناقية تغطي على معظم القصيدة فذكر أسمائها وصفاتها وأعضائها لذلك استخدم الشاعر أكبر نسبة من أدوات الربط وذلك لكي يوحي لنا بهذه الأصوات والأدوات مصاحبته الدائمة لناقته وحبه إياها.

إن التراكمات الصوتية ظاهرة شائعة في شعر المعلقات فلا تكاد تخلو منها معلقة، ولضيق المجال وخوفا من الإطالة اكتفينا الإشارة إلى أهمها.

#### 2- تكرار الحركات المتجانسة:

نستطيع أن نضيف نوعا آخر من أنواع التكرار ألا وهو توالي الحركات المتجانسة، وهذا التكرار ليس بأقل أهمية من الأنواع الأخرى، لأن الحركات لها وظيفة دلالية إيجابية فضلا عن كونها تساعد على النطق بالسكان<sup>(1)</sup> كما يقول سيويوه يلحقن الحرف ليوصل إلى التكلم به<sup>(2)</sup>، فمن ذلك:

(1) الأصوات العربية المتحركة وعلاقتها بالنس، عبدالمعطي عمر موسى: 186.

(2) كتاب سيويوه 4/ 370167.

يَكسر مَفْرٌ مَقْبِلٌ مُسَدِّرٌ مَعاً      كَجَلْمُودٍ صَحْرٍ حَطَّةُ السَّيْلِ من عَلِيٍّ<sup>(1)</sup>

إذا أدقنا النظر في البيت السابق فنلاحظ بوجود نوع آخر من التكرار الذي ساهم بشكل جيد في إحداث الجرس الموسيقي وبالتالي إحداث انزياح في المستوى الصوتي الأ وهو (تكرار الحركات)، الأ نلاحظ أن تكرار (تنوين الكسر) في الكلمات (مكرو، مفر، مقبل، مدبر) أحدث نوعاً من الانزياح الصوتي عن طريق تكراره على التوالي بحيث يلتفت انتباه المتلقي، أو تكرار (الشدّة) في (مكرو، مفر، حطه، السيل) على التوالي أيضاً ساهم في خلق الانزياح الصوتي، وهذه الانزياحات الصوتية - كما يبدو لي - يجسد لنا حركة حصان امرئ القيس وشدته وسرعته.

وإذا قرأنا معلقة امرئ القيس نلاحظ توالي (الكسرات) بكثرة، حيث تكررت (491 مرة) و(74 مرة) على شكل تنوين الكسر، والكسرة تدل على الرقة واللينة وهذا متلائم مع جو القصيدة في الأبيات الغزلية.

ونلاحظ أن (التشديد) هو الظاهرة الصوتية الأكثر حضوراً في معلقة امرئ القيس، فمن مجموع (820) كلمة في القصيدة، توجد حوالي (144) كلمة مشددة، وهي نسبة عالية، وتتوزع هذه الخاصية الصوتية (التشديد) بطريقة لها أهميتها، فنفع (74) كلمة منها في الحركة الأولى، في حين تقع (70) كلمة في الحركة الثانية، وهذا التوزيع يخضع لتجربة التوتر، التي أنبت عليها القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، في حركة تصاعديّة، ثم يحدث الانخفاض<sup>(2)</sup>.

الأممزمج الثاني: معلقة عمرو بن كلثوم:

يقول الشاعر:

نُومٌ أَنامنا وتَمَفُّهُمُ      وَكَحْمِلُ عَنهُمُ ما حَمَلُونَا<sup>(3)</sup>

(1) كتاب سيبويه: 32.

(2) وهناك نوع آخر من أنواع التكرار الصوتي يتمثل في تكرار حرف، دون تشديد مثل (صفيق، ودوي)،

(3) شرح المعلقات السبع: 118.



تكررت الشدة (3مرات) في (نعم/نعف/حملونا) وهذا التكرار أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي عن طريق الضغط على الأصوات (الميم والفاء)، وهناك خيط إيحائي نابع من المشاعر الصادقة للمشاعر يكشفه لنا هذا التكرار الحركي (الشدة)، إذ إن صوت الميم يوحى بالرونة والرقّة وصوت الفاء يوحى بالرقّة كذلك، والشاعر قام بالتشديد على هذين الصوتين ثلاث مرات فكأنه- كما يبدو- أراد التأكيد على التعامل الرقيق وحسن العشرة مع رويهم من العاشق الأخرى، وقام الشاعر بتوثيق إيحاء الرقّة والنعومة وذلك عندما كرر صوت النون ثمان مرات والذي يوحى أيضاً بالرقّة والنعومة.

### 3- تكرار الكلمة (التكرار اللفظي):

وهو تكرار كلمة معينة على مستوى البيت أو على مستوى النص مما يحقق بعداً إيقاعياً ودلالياً، فال تكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها<sup>(1)</sup> فضلاً عن أهميته في الإيقاع لأن الإيقاع يتحقق بالتكرار مهما كان عدد مرات هذا التكرار<sup>(2)</sup>، وإن قدرة التكرار على التأثير تتجاوز فائدته البديهية المعروفة بالتوكيد، إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفني كالموسيقى، فهو أساس الإيقاع بجميع صورته<sup>(3)</sup>، وقد ورد في الشعر الجاهلي عموماً تكرار الأسماء على ثلاثة أنماط<sup>(4)</sup>:

1- تكرار اسم المحبوبة

2- تكرار اسم الشخص المرئي

3- تكرار اسم الشخص المدح.

أما بالنسبة للمعلقات فتكرار اسم الحبيبة هو النمط الشائع الذي يتكرر بين حين وآخر، لأن الشاعر عندما يقف على أطلال محبوبة أو يصفها أو يناجيها فإنه كان يستمرىء ذكر اسمها، ولذلك أخذ الشعراء الجاهليون يلهجون بذكر أسماء محبوباتهم<sup>(5)</sup>، فمن ذلك قول عنترة:

(1) قضاها الشعر المعاصر: 276.

(2) عشوية الموسيقى في النص الشعري، د. عبد النافع صالح نافع: 59-60.

(3) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: 183.

(4) ينظر: قرارات أسلوبية في الشعر الجاهلي: 32.

(5) قرارات أسلوبية في الشعر الجاهلي: 33-34.

يَا دَارَ حَبْلَةٍ يَا الْجَوَاءِ تَكَلُّمِي وَجِئِي مَبَاحاً دَارَ حَبْلَةٍ وَأَسْأَلِي<sup>(1)</sup>

\*\*\*

وَحُلِّ حَبْلَةٍ بِالْجَوَاءِ وَأَهْلُنَا بِالْحَزَنِ فَالْمُتَمَّانِ فَانْتَلِمُ<sup>(2)</sup>

تكررت الكلمة (حبل) مرتين، وهذا التكرار اللفظي نابع عن مشاعر وأحاسيس الشاعر تجاه الحبيبة، فهو يريدنا ان تكون موجودة في آياته وقلبه وذكرته، ولا يستغنى عنها، وتكرار اسمها في البيتين دليل على معزتها عند الشاعر ومدى حبه لها، والشاعر يتلذذ ويأسى بتكرار اسمها، حتى انه ذكر اسم مكان نزول أهلها وهو (الجواء) فيمكن عدّه من ملحقات اسم الحبيبة وهذا النوع من التكرار يسمى بالمجاورة ومنفصل القول فيه لاحقاً.

الأمثلة الثاني: معلقة زهير بن أبي سلمى:

يقول الشاعر في مدح مدوحيه:

تَدَارَ كُنَمَا حَبْساً وَقَبِيحَانِ بِنْدَمَا تَقَاتُوا وَذُقُوا يَتْنَهُمْ عَطْرَ مَشْجَمِ  
وَقَدْ قُلْتُمَا: إِنْ لَدْرِكِ السَّلْمُ وَإِسْعَا بِمَالٍ وَمَعْرُوفٍ مِنَ الْقَوْلِ نَسَلْمِ  
فَأَصْبَحْتُمَا مَعَهَا عَلَى خَيْرِ مَوَاطِنِ بَعِيدَيْنِ فِيهَا مِنْ عَقُوقِ وَمَأْتِمِ<sup>(3)</sup>

إن الشاعر قام بتكرار ضمير المتصل (تما) ثلاث مرات، وهذا يمثل انزياحاً صوتياً حيث يدل على مكانة هذين الرجلين لدى الشاعر، حيث يمكن ان نستدل عليه في صدق شعور وإحساس الشاعر في مدحه، وفي المدح يكرر الشاعر اسم المدوح على سبيل التنويه به، والإشارة إليه بذكر<sup>(4)</sup> إضافة إلى النغمة الموسيقية التي أحدثها هذا التكرار اللفظي للضمير السابق منبعثاً على الإجلال والإكبار والإعجاب، وتجدد الإشارة إلى ان الشاعر من خلال هذا الإنزياح قام برسم صورة تكشف لنا عملية الصلح ومدى صدق القائمين به، وذلك كالتالي:

(1) شرح المعلقة السبع: 130.

(2) المصدر نفسه: 131.

(3) المصدر نفسه: 75-76.

(4) العمدة: 74/2.

### التكرار الأول: تداركهما:

أي انه هناك مشكلة ما وهو وجود نزاع بين القبيلتين (عبس وذبيان)، وان الصوت المد (الألف) - كما يبدو لي - يوحي بسرعة المدوحين بالمبادرة بعملية الصلح بين الطرفين، فبعد التلطف بالألف يكون التبر والضغط على الضمير (تما) وهذا ما نلاحظه في الواقع إذ أن أعباء الصلح أي الديات تحملها كل من هرم بن سنان والحارث بن عوف.

### التكرار الثاني: قلتما:

وهذا يمثل الجانب القولي - إذا صح التعبير - من عملية الصلح، إذ أن الرجلين ابداوا استعدادهما للصلح بين عبس وذبيان وتحمل كل الديات.

### التكرار الثالث: فأصحبتهما:

وهو يمثل النتيجة والجانب الفعلي - إذا صحَّ التعبير - إذأنهما كانا صادقين في قولهما ومبادرتهما بالصلح بين الطرفين.

إذن ان تكرار الشاعر الضمير المخاطب المتنى (تما) نابع من تجربة صادقة، حي كما ان المدوحين كانوا صادقين في مبادرتهما فكذاك قام الشاعر برسم هذه التجربة الصادقة بالكلمات الثلاث في الأسطر السابقة.

### الأنموذج الثالث: معلقة حارث بن حلزة الشكري:

إن الشاعر أشد معلقته وهو متكا على قومه أما مملك الحيرة، وقام بذكر تاريخ قبيلته مفتخرا بها، لذلك استخدم أكبر عدد من الضمير (نا) للتعظيم وللدلالة على وحدة صفوف قبيلته واتحادهم، ووحدة كلمتهم، فانتشار الضمير (نا) لجماعة المتكلمين على الخطاب الشعري في المعلقة أدى بالمقابل إلى ضعف الطرف الآخر الا وهو الضمير (هم) لجماعة الغنائين، وهذا الإنزياح الصوتي في تكرار الضمير (نا) أحدث نغما موسيقيا في عموم المعلقة توحى لنا هيمنة قبيلته وعظم أجهده، لذلك لا تكاد تخلو بيت من الأبيات من ذكر هذا الضمير.

وفي الجهة الأخرى نلاحظ تكرار الضمير (هم) بصورة قليلة جدا مقارنة بوجود (نا)، حتى أننا نسمع صدهاء بين حين وآخر، لأن الوجود المستمر للضمير (نا) لم يتحمله المجال للظهور، مما

أدى إلى ضمورها، وأند لهذا على شيء فإنه يدل على علو شأن قبيلة الشاعر وعظمتها مقابلة  
بالطرف المقابل ألا وهو قبيلة (تغلب).

والجدول رقم (8) يبين عملية إحصائية لعدد تكرار الضمير (نا) في معلقته.

وهناك نماذج أخرى في تكرار الكلمة إذ لا يسع لها المجال لذكرها<sup>(1)</sup>.

وهكذا نجد الانسجام الصوتي بين ألفاظ تراكب أبيات المملقات لهذا الانسجام الصوتي  
الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالاتها حيناً أو بين الكلمات بعضها  
وبعض حيناً آخر، أو قل هذا الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري، من خلال (النظم  
وجودة الرصف) على نحو ما يعبر أبو هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني، فقارئ الشعر القديم  
عامة، والجاهلي خاصة، ويسم هذا الانسجام الموسيقي ولكنه لا يكاد يتيبته، أو قل لا يكاد يقدر  
على قياسه وضبطه بوسائل العروض المألوفة، فهذه الوسائل تتساوى فيها (المدات) والوقفات  
الموسيقية على اختلاف زمنها طولاً وقصراً، وعلى اختلاف نغمها حدة أو رهافة<sup>(2)</sup>.

#### 4- تكرار البداية:

وهو تكرار كلمة أو عبارة في بداية الأبيات أو فقرات متتابعة<sup>(3)</sup>، وإن التصيريات إذا  
اختلفت شكلاً فإنها تختلف معنى أيضاً كما يقول بلومفيلد<sup>(4)</sup> وإن افعالات الشاعر دفعته إلى تكرار  
الكلمة ولم لم يكررها لما استطاع أن ينقل اليها تجرته وأن يثير فينا الجمال<sup>(5)</sup>، إذن يمكن القول بأن  
الأسلوب هو الاختيار (chose)، فالشاعر يختار من الكلمات ما يثير إحساسه ويمثل تجرته  
وشخصيته<sup>(6)</sup>، والشاعر يكرر ألفاظاً بعينها لدلالة نفسية شعورية، فيكون التكرار بؤرة تلك الدلالة  
النفسية الشعورية<sup>(7)</sup>.

(1) زهير: (تكرار ضمير المتصل ثلث مرات: 75-76)، الحارث: (تكرار الضمير نا المتصل في عموم المعلقة: 56)، معلقة  
عمرو بن كلثوم: (تكرار لفظة "عشوزة" 122).

(2) قضايا الشعر في النقد العربي: 36.

(3) النظم اللغوي في شعر ما قبل الإسلام مشكلة الموثوقية: 6.

(4) الأسلوبية والأسلوب، كرايم هالف: 21.

(5) ينظر: الشعر كيف نفهمه وتداوله، الزبيدات درو: 29.

(6) ينظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، د. سعد مصلوح: 37-41.

(7) في قصيدة أبي تمام في فتح عمورية - دراسة في الموسيقى والإيقاع، ماجد الجمالرة (مجت)، مجلة آداب الرافدين، ع27  
1995: ص 102.

ويتنوع هذا التكرار ما بين حروف الجر وأدوات الشرط وأسماء الإشارة وأدوات التشبيه وأسماء الاستفهام والضمائر وغيرها، وفيما يأتي نماذج منها في شعر المعلقات: فمن ذلك قول عمرو بن كلثوم:

وَتَحْنُ غَدَاةٌ أَوْ قَدِّ فِي غَزَاؤِي	وَقَدِّتْنَا فَوُوقَ رِفْدِ الرَّافِئِينَا
وَتَحْنُ الْعَابِيُونَ بِلِي أَرَاطِي	تَسْتَفُّ الْجِلْدَةَ الْخُورُ السُّرِينَا
وَتَحْنُ الْهَآكُمُونَ إِذَا أَلْبَغْنَا	وَتَحْنُ الْعَازِمُونَ إِذَا عَصِينَا
وَتَحْنُ الثَّارِكُونَ إِذَا مَسَّحِينَا	وَتَحْنُ الْأَحِيدُونَ إِذَا زَهَرِينَا <sup>(1)</sup>

قام الشاعر بالتكرار اللفظي العمودي للضمير المنفصل (تحن) في بدايات أربعة أسطر متتالية، ومن يعرف شخصية الشاعر (عمرو بن كلثوم) لا ينكر عليه هذا التكرار اللفظي، لأن اللفظة (تحن) بوزن ثبوت تثبت منها المعاني التي أرادها الشاعر، لأنهاشتهر بالفخر بقيلته، فأحدث هذا النوع من الانزياح الصوتي لكي يوحى للمقابل وجودهم في الواقع، فمثلما أن اللفظة (تحن) انتشرت في الأبيات الأربعة وهيمنت على بداياتها، فكذلك واقع قبيلته فإنهم دافعا في الصدارة والإقدام ونيل الأجداد والبطولات، فكما أن (تحن) في الصدارة كذلك هم في قمة العزة والقوة والتقدم، ومن ناحية أخرى أسهم تكرار (تحن) في إيجاد ترابط وتواضع متين بين الأبيات في الإطار البنائي، وهناك نماذج أخرى لهذا النوع من التكرار في المعلقات السبع<sup>(2)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 123.

(2) منها: طرقة: (شئت/ شئت: 56). (أرى/ أرى: 61)، زهير: (ومن/ ومن: 82-83)، ليلى: (هم/ هم: 109-110). حارث: (أو نفشتم/ أو سكتتم/ أو منتم: 151)، (وحانكم/ وجهتكم/ فعملنا بهم: 154)، (أم علينا/ أم علينا: 157)، (والقنناه/ وأنتاهم/ ووللنا: 155). عمرو: (لما يوم/ ولما يوم: 120)، (بأي مشيت/ بأي مشيت: 121)، (ورثنا مجد/ ورثت مهلهلا: 122)، (علينا البيض/ علينا كل: 124)، (بانا المطمعون/ وأنا المانعون/ وأنا الطركون/ وأنا العاصرون: 126).

## 5- التكرار المقطعي:

وهذا النوع من التكرار يعتمد على تكرار مقطع في لفظة ما فيحدث نغمة موسيقية تدل على معنى التكرار<sup>(1)</sup>، وهذا التكرار موجود في بعض الأبنية العربية وسماه الخليل بـ(الثاني المضاعف)<sup>(2)</sup>، فمن ذلك قول امرئ القيس:

كِرَى بَعَرَ الأَرَامَ فِى عَرَضَاتِهِ      وَبِعَالِهَا كَالْغَةِ حَبِّ فُلْفُلٍ<sup>(3)</sup>

استخدم الشاعر التكرار المقطعي في الكلمة (فلفل)، فأدى ذلك إلى تعميق الإيقاع الداخلي وإحداث نغمة موسيقية، لأنه أدى إلى تكرار حرف الروي (اللام)، ومن جهة الإيحاء الدلالي فإننا نلاحظ أن الشاعر بهذا التكرار المقطعي قد جمع بين الشيء وضده، لأن صوت الفاء يوحى بـ ما يضفي معنى الضعف والوهن على الألفاظ التي يدخل في تراكيبها، ولاسيما المولفة من حروف: (د. ت. ط. ر. ل. ن)<sup>(4)</sup>، في حين أن صوت اللام يوحى بالالتصاق والتماسك، وهذا الإيحاء منسجم تماما مع ما يراه الشاعر من خراب ديار الحبيبة بعد أن كانت عامرة بأهلها، فضوت الفاء الدال على الضعف يقوم بمخلخلة إيحاء التماسك الذي يدل عليه صوت (اللام) بالنتيجة. ويقول أيضا:

أَلَا زُبَّ يَوْمٍ لَكَ وَسَلْمُنْ مَسَالِحٍ      وَلَا مَسِيمًا يَوْمٍ بِفَارَةٍ جَلْجَلٍ<sup>(5)</sup>

يمكن التكرار المقطعي في الكلمة (جلجل) مما أدى إلى اضفاء جرس موسيقي داخلي تطرب به النفس، أما من الناحية الدلالية، فصوت الجيم يدل على الشدة والفتحة، وصوت اللام يدل على اللينونة والتماسك والرقّة، إذن هناك جمع بين الشيء ونده في كلمة واحدة، وهذا الإيحاء يدل على مشاعر كامنة في نفس الشاعر إذ أنه يعترف بأن أحسن أيامه وأتمها كانت تلك التي فاز بها

(1) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، رُوِّى غرّيب: 99.

(2) العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي: 1/ 55-56.

(3) شرح المعلقات السبع: 14.

(4) خصائص الحروف العربية ومعانيها: 132.

(5) شرح المعلقات السبع: 16.

بوصل النساء وظفرت فيها بعيش صالح منهن، اذن أراد الشاعر من خلال إيماء صوت (الجيم) أن يعظم هذه الذكريات وتسيطر على ضعف وليونة إيماء صوت اللام ويستنتج بالنهاية على لفظة تدل على جلجلة وعظمة تتناسب مع مشاعره في تلك اليوم وفي ذلك المكان.

ويقول أيضا:

فَصَرَتْ يَقْوَدِي رَأْسَهَا فَمَا يَلْتُ      عَلِي هَضِيمَ الْكُشْحِ رَبِّي الْمُخْلَخِلِ<sup>(1)</sup>

التكرار المقطعي في الكلمة (المخلخل) أدى إلى تعميق الإيحاء الداخلي في البيت، ومن الناحية الإيحائية، أن صوت الحاء يوحي بالرخاوة والرقّة، وصوت اللام يوحي بالليونة والرقّة والتماسك، وهذه الإيحاءات تنسجم تماما مع أحاسيس الشاعر ومشاعره حول وصف المرأة التي طوعته في مطلبه، فالكلمة (مخلخل) تعني موضع القلادة من العنق، وعبر عنه الشاعر بإيماء صوتي الحاء واللام الدالين على الرقة والنعومة والليونة مما يتلائم مع ما أراده الشاعر من أوصاف لتلك المرأة.

ويقول أيضا:

مُهْفَهْفَةٌ يَبْضَاءُ فَيْرٌ مَقَافِرٌ      تَرَاتِيهَا صَبْقَوْلَةٌ كَالسُّجْنَجَلِ<sup>(2)</sup>

التكرار المقطعي في الكلمة: (مهفهفة) وهي وصف للمرأة تعني (اللطفية الخصر) ونلاحظ أن إيماء صوتي (هاء والفاء) تنسجم مع دلالة اللفظة، حيث أن صوت الهاء يدل على (الضعف) وصوت الفاء يدل على (الرقّة) اذن استطاع الشاعر ان يختار كلمة (مهفهفة) لكي يوصف بها ما يجول في نفسه من مشاعر واحاسيس نجما حبيته فيوصف خصرها بأنها دقيقة ولطيفة فاخترت وكان موقفاً في اختيارها، ونلاحظ بأن الشاعر وصف حبيته بأنها ضامرة البطن وخفيفة اللحم بطريقتين: الأولى: إثبات صفة ضمور البطن عن طريق الكلمة (مهفهفة). الثانية: نفي ضد صفة الضمور، عن طريق العبارة (غير مفاضة).

(1) شرح المعلقات السبع: 29.

(2) المصدر نفسه: 24.

وإنما قام الشاعر بهذا التكرار من أجل التأكيد على خفة لحم الحبيبة، فتهي صوت (الضاد) في (غير مفاضة) تعني نفي صفة الشدة والصلابة التي لا تنسجم مع ما يريد الشاعر من وصف لحبيته بالرقّة والنعموّة.  
ويقول أيضاً:

فقلتُ له ما تُنطَى بجوزِهِ وأردفَ أجزاً وناءً بكلّكِلِ<sup>(1)</sup>

التكرار المقطعي في كلمة (كلكل) ساهمت في اغناء الجرس الموسيقي الداخلي، ومن ناحية أخرى نرى إجماء الكلمة ثلاثم وتتناسب مع معاناة الشاعر مع الليل، إذ أن الشاعر يعاني من الهموم والمشاكل والأحزان مما أدى إلى تطويل ليله، لأن الهموم يستطيل ليله والمسرور يستصر ليله، فعبّر الشاعر عن تلك القساوة والأحزان بالتكرار المقطعي في لفظة (كلكل)، لأن صوت الكاف يوحى بالقوة والقساوة، أما صوت اللام فيوحى بالرقّة والليونة، أذن الشاعر في صراع مع قساوة الليل ويتمنى الخجلتها لكي تنجلي أحزانه وهمومه.

أذن استطاع امرؤ القيس من خلال التكرار المقطعي أن يكون انزياحاً صوتياً يساهم في تعميق الموسيقى الداخلية إضافة إلى الإجماء الكامن في خلجان الشاعر وراء هذا النوع من التكرار.

الأمّودج الثاني: معلقة عنتره بن شداد:

يقول الشاعر:

مَا راحني إِلا حَمُولَةٌ أَهْلِها وَسَطَ اللَّيْلِ نَسَفَتْ حَبَّ الحِمْمِخِمْ<sup>(2)</sup>

التكرار المقطعي في الكلمة (الحممخم) أحدث نغمة موسيقية وأدت إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن ناحية أخرى فإن صوت الخاء يوحى بالرخاوة وصوت الميم يوحى بالرقّة والمرونة، والشاعر في هذا المقام يخاطب حبيته فاحتاج إلى أكبر عدد ممكن من الأصوات التي تدل على الرقة والليونة، فاستخدم الكلمة (خممخ) لتكثيف إجماءات الرخاوة والرقّة والمرونة، والذي يعسق دلالة

(1) شرح المعلقات السبع: 29.

(2) المصدر نفسه: 132.



الركة والمرونة هي حركات (الكسر والسكون) الموجودة في الكلمة (مخمخ)، ومن ناحية أخرى قد يوحى الكلمة (مخمخ) - كما يبدو لي - عملية استفاف حب الحمخم لدى الإبل، فكأنك تسمع صوت سف الحبة لدى الإبل، لأن التكرار المقطعي يوحى - كما يبدو لي - بتكرار عملية الحضم.

الأمودج الثالث: معلقة طرفة بن العبد

يقول الشاعر:

خَدُونُ مَرَايِي وَتَوْبَأُ يَحْمِيَلِي      تَسَاوَلُ أَطْرَافِ الْبَرِيرِ وَكُرْمِيَدِي<sup>(1)</sup>

التكرار المقطعي في الكلمة ال(ربرب) مما أدى إلى تعميق الجرس الموسيقي للبيت، إضافة إلى الإيحاء الكامن وراء صوتي (الراء والباء)، إذ أن الراء يوحى بالتحرك والتكرار أمال الباء فيوحي بالامتلاء والعلو، وهذا إيحاء يتلائم مع ما أراده الشاعر من معنى في الكلمة ال(ربرب) حيث معناها: ألقطيع من الظباء ويقر الوحش<sup>(2)</sup>، إذ أن التكرار المقطعي في الكلمة تنسجم مع إيحاء صوتي (الراء والراء)، فكأننا نحس بتحريك القطيع و ذهابها إلى المرعى وتناولها أطراف الأراك وأراد الشاعر من هذا تشبيه طول عنق الحبيبة وحسته بأعناق الظباء عند مد عنقها إلى ثمر الشجر، ودلالة صوت الباء توحى بهذا الشعور الكامن في نفس الشاعر، لأن الباء يوحى بالعلو والامتلاء، وكان الشاعر أراد من هذا التكرار المقطعي أن يوحى لنا تحرك قطيع الظباء إلى أرض ذات شجر، ومد عنقها للأكل من ثمر الشجار، وتكرار صوت الراء (7مرات) يوحى بتحريك القطيع ومشبهتها نحو الأرض ذات الأشجار.

ويوجد في المعلقات السبع نماذج وفيرة لهذا النوع من التكرار المقطعي حيث لا يسع المجال

لذكرها<sup>(3)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 49.

(2) المصدر نفسه والصحيحة نفسها.

(3) من هذه النماذج: طرفة: (دد) 47، (جججة) 54، (الملم) 55. زهير: (ضمضم) 79، (بجسجم) 83، عنزة: (ططم)، 135 (تقمم) 136، (مرمرم) 139، (تقمم) 142، (لملم) 142، (ضمضم) 143.

## 6- الكرار التصديري:

وهو من الفنون البديعية التي تشارك في بناء الخطاب الفني للشعر، ويسهم في إحداث الجرس الموسيقي الداخلي، ومن ناحية أخرى يوحي لنا معاني ودلالات كامنة في ذهن الشاعر إذ يمكن للباحث أن يستدل عليها من خلال تحليل هذا النوع من التكرار، فهو كل كلام مشور أو منظوم يلاقي آخره أوله بوجه من الوجوه<sup>(1)</sup>. وقد سماه ابن رشيق (التصدير) وهو أن يرد أصحاز الكلام على صدوره فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقضيها الصنعة ويكسب البيت الذي يكون فيه أهبة ويكسوه رونقا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة<sup>(2)</sup>، وأن هذا النوع من التكرار يحدث جرسا موسيقياً يجعل من البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية<sup>(3)</sup>، وسماه ابن المعتز (296هـ) بـرد أعجاز الكلام على تقدمها<sup>(4)</sup> وحددها بقوله: فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة في نصفه الأول، والنوع الثاني: هو ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه، وأخيراً: هو ما يوافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه<sup>(5)</sup>.

## الأول: ما وافق نهاية الصدر نهاية العجز:

ويسمى بالتصريع، وهو أن يقصد الشاعر لتصير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة كمقطع المصراع الثاني<sup>(6)</sup>، وهو من وسائل الإيقاع الداخلي في البناء الاستهلاكي لدى شعراء المعلقات، والتزموا به في مستهل قصائلهم مؤكداً بذلك عن سعة قدرتهم، وفائدته في الشعر: رفق الإيقاع وتكوين جرس نغمي فضلاً عن إشعار القارئ بأن الروي في القصيدة سيكون همزياً أو بائياً أو دالياً قبل الإتيان بنص العجز<sup>(7)</sup>، لذلك يرى بعض النقاد ضرورة التصريع ولزومه، فهو

(1) نهاية الإرب في فنون الأدب: 2/ 299.

(2) الصنعة: 2/ 3.

(3) موسيقى الشعر: 45.

(4) البديع: 47.

(5) ينظر: الصنعة: 2/ 3. وينظر: غرانة الأدب: 1/ 255، وتمرير التحير في صناعة الشعر والنثر: 1/ 9.

(6) قانون البلاغة: 128. وينظر: مملقات العرب، بدوي طبانة: 318.

(7) لغة المشتبي في مرآة أبي العلاء - دراسة في معجز احمد - ولاء جلال علي المولى، رسالة ماجستير، كلية التربية - جامعة الموصل، 2000، ص: 251.

دليل قدرة الشاعر واقتداره في بلاغته<sup>(1)</sup>، وفيما يأتي نماذج من هذا النوع من التكرار التصديري لدى شعراء المملكات:

الأممذج الأول: معلقة امرؤ القيس:

التقطيع العروضي:

سقط الموى بين الأشرك فحومل<sup>(2)</sup>  
 ٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//٥  
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن  
 (مقبوض)

بنا تلكون فخرى حبهو ومثول  
 //٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//  
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن  
 (مقبوض)

العروض: (ومتزلي) وزنه: مفاعيلن

الضرب: (فحوملي) وزنه: مفاعيلن.

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضربه كذلك، والبيت مصرع.

إن التصريح يكمن في العروض والضرب أي في (وَمَثُولِ فَحَوْمَلِ) فهذا التوافق في الجرس يساعد على تكتيف الإيقاع وبيان حرف الروي، فضلاً عما تحققه من توافق موسيقي يشد الأسماع وتهيتها لسماع ما يأتي من القصيدة. ونحو هذا الأسلوب اتبعه الشاعر في كثير من أبيات معلقته، نحو قوله:

وإن كنت قد أزعجت مني فاجملي<sup>(3)</sup>  
 ٥//٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥/٥//  
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن  
 (مقبوض)

أنا لم مقلأ بفسن هذا المثللي  
 //٥// ٥/٥// ٥/٥/٥// ٥//  
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن  
 (مقبوض) (مقبوض)

العروض: (تدللي) وزنه: مفاعيلن

الضرب: (فأجملي) وزنه: مفاعيلن

(1) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإهجاز: 33/3.



ضعفه وانكساره أمام الحبيبة حتى يصل به الأمر إلى فعل المستحيلات-كما قام بتكسير الفعل الذي لاجر منها- بقية أن ترضى عنه حبيته.

بصبح وما الإصباح منك بأمثل <sup>(1)</sup>	ألا ليهما الليل الطويل إلا الهللي
o//o// /o//o/ /o//o/o//	o//o// /o//o/o// /o//
لمولن مفاعلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
(مقبوض)X(مقبوض)	(مقبوض)X(مقبوض)

العروض: (النجلي) وزنه: مفاعلن

الضرب: (بأمثلي) وزنه: مفاعلن

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضره مقبوض.

هناك انسجاما موسيقيا أحدثه الشاعر بين العروض والضرب (النجلي/بأمثلي) عن طريق التكرار التصديري، إضافة إلى الإيحاء الدلالي لهذين اللفظين، فالشاعر يطلب من الليل القاسي بالهموم بالانجلاء ولكن ما الإصباح بمنفرد عما يعانيه الشاعر من الموم والمعاناة، إذا فيها بيان لاستسلام الشاعر للهموم ومدى تشاومه تجاه مستقبله مع من يجب، حيث عندما طلب المجلد الليل توقع منه المتلقي الكشف عن همومه صباحا، في لكن الشطر الثاني نفى صفة انقراج همومه بحلول الصباح، وهذا إيحاء لتشاؤم الشاعر واستسلامه للهموم.

إذن استخدم امرؤ القيس التصريح بشكل جيد، فجعل مقطع المصراع الأول في البيت مثل قافيته مع إمكانية الوصول الجيدة وهو حرف اللين الناشئ من إشباع حركة الرويك الياء الناشئة من الكسرة في المعلقة<sup>(1)</sup>.

إن هذا التكرار التصديري يحسب له انزياحا صوتيا أحدث توافقا نغميا في المعلقة إضافة إلى الإيحاءات الكامنة في نفس الشاعر والتي رسمها بالكلمات.

(1) ينظر: رحلة في معلقة امرؤ القيس، د. عمر محمد الطالبي: 29.



العروض: (تكلمي) وزنه: مفاعلن

الضرب: (تلكمي) وزنه: مفاعلن.

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضره كذلك، والبيت مصرع.

نلاحظ ظاهرة التصريع بين العروض والضرب (تكلمي/ تلكمي) إذادت إلى تعميق الجرس الموسيقي للمعلقة لأن الأصوات المتكررة بين الكلمتين وصلت إلى نسبة (83.33%) حيث تكررت (5 أصوات) من مجموع (6 أصوات)، إضافة إلى بيان رويها، أما من ناحية الإيحاء الدلالي، فالشاعر من خلال العروض والضرب - كما يبدو لي - يوحى لنا تكلم الديار وإخبارها لواقفيها - ساقليها - بما مر بها من الكوارث والأحداث وما تملمه من الذكريات، فكان الشاعر يستنفس من ديار حبيته وأنه بسبب مرور الزمن والتغيرات حتى أصبح الشاعر لا يكاد يعرفها معرفة القطع واليقين، ولذلك نرى شيوع المقدمة الطللية في قصائد المعلقات، فالشعراء من خلالها يستذكرون الذكريات الماضية.

اذن الأطلال تتكلم وتحدث واقفيا بما جرت عليها من الأحداث فاسترجاع الذكريات الماضية لسكانها، ومن ناحية أخرى نلاحظ في البيت السابق تكرار صوت الميم (7 مرات) وهي نسبة كثيرة مقارنة بالأصوات الأخرى، فالشاعر لم يقم بهذا التكرار عبثاً وإنما اختار صوت الميم لأنه يوحى بآلتوسع والامتداد والانفتاح<sup>(1)</sup> مما يتيح للشاعر النفس الطويل في سرد ذكرياته والتعبير عما يجول في النفس من مشاعر وأحاسيس، فيكون بمثابة تفرغ لهوموم ومعاناته، بالإضافة إلى إضفاء رنة الحزن في الاستهلال الطللي التي هي ظاهرة نفسية واجتماعية متصلة في نفس الشاعر الجاهلي<sup>(2)</sup>، فوقف الشاعر على الأطلال كانت أكثر من بكاء على الحبيبة وسعادة انقضت انها صرخة متمردة يائسة أمام حقيقة الموت والفناء، وأن المبدع الجاهلي وهو يقدم الطلل، لا يستحضر الماضي فحسب، بل الحاضر والآتي وكثيراً ما يمزج بين كل ذلك، ليخرج يزمه الخاص... حيث يتدو الطلل صورة من صور الحياة بدل الموت والخراب والغياب، يتم ذلك بخلق بدائل فنية، هي عبارة عن رموز دالة، مشبعة بدلالات الحركة والصوت واللون... وإذا ما حاولنا أن نستقرأ الرموز

(1) خصائص الحروف العربية ومعانيها، 74.

(2) دراسات في الشعر الجاهلي، د. عناد غزوان: 46. وينظر: الأصوات الفنية للشعر الجاهلي، د. سعد اسماعيل شبلبي: 132 وما بعدها.





الكلمة	التقطيع الصوتي للكلمة	عدد مقاطعها	المقاطع المفتوحة	المقاطع المغلقة
قَسَمْتُ	ص م ص - ص م - ص م ص	3	1	2
قَسَامَهَا	ص م ص - ص م م - ص م م	4	3	1

أثبت الشاعر ادعاه حفظهم للأمانة من خلال التقطيع الصوتي للكلمتين، إذ إن ادعاء الشاعر صحيح في كون الحظ الأكبر من قسمة الأمانة هو من نصيبهم، كما أن الكلمة (قسامها) - والتي هي من حظ القبيلة للأمانة - تتكون من (4 مقاطع) صوتية (ثلاثة) منها مفتوحة، والأخرى مغلقة، في حين أن كلمة (قسمت) تكونت من (3 مقاطع) صوتية، (اثنان) منها مغلقة والأخرى مفتوحة، إذن عدد المقاطع بصورة عامة والمفتوحة منها خاصة في الكلمة (قسامها) أكبر نسبة مقارنة بعدد المقاطع والمفتوحة منها في الكلمة (قسمت)، إذن في هذا الإنزياح الصوتي دلالة وإيحاء يمكن أن نستدل عليه من خلال تحليل الكلمات والبحث عن العلاقات وسبب اختيار الشاعر لمخزونه اللغوي، إذ يكشف من خلاله ما يجول في نفس مشاعر وأحاسيس وانفعالات وجدانية.

#### الأمثلة الثاني: معلقة عمر بن كلثوم التغلبي:

مَتَى تَمُوتُ أَيُّهَا بَحْرِي	تَمُوتُ الْبَحْرِي أَوْ تَمُوتُ الْقَيْدِي <sup>(1)</sup>
م/و/و/و/	م/و/و/و/
مفعلن مفعلن فعولن	مفعلن مفعلن فعولن
(عصب) (لطف)	(عصب) (عصب) (لطف)

العروض: (مجبِلن) ووزنها (فعولن)

الضرب: (قرينا) ووزنه (فعولن)

البيت من الوافر عروضه مقطوعة وضربه مقطوف.

كرر الشاعر الكلمة (قرينتنا-قرينا) مما أضاف إلى البيت الجرس الموسيقي والنعمة الرنانة، وليس وراء هذا التكرار الاشتقائي التصليري الا غاية تمهيق الإيقاع الداخلي فقط، بل نلتبس من خلال هذا التكرار إيحاءات ودلالات كامنة في خلجان الشاعر، إذ أن الشاعر في موقف فخر بعظمة

شان قبيلته وأنهم وصلوا إلى مرحلة ما حيث لا يمكن مقارنتهم ولا يوجد لهم مثيل، ونلاحظ حقيقة هذا الإيجاء عندما نقارن بين الكلمتين: (قرينتا وقرينا) ألا تلاحظ أنهما مختلفتان من ناحية عدد الأصوات إذ أن الأولى تتكون من (7 أصوات) أما الثانية فتتكون من (خمس أصوات)، إذن (قرينتا) أي قرينة الشاعر لا يمكن مقارنتها مع أي (قرين) لأنه أقل شأنًا والمقارنة تكون مع المثل أو قريب من منه مع وجود اختلافات محددة أما المقارنة بين شيئين مختلفين في المستوى وبينهما مسافة واسعة فهذا الأمر يؤدي إلى قطع الحبل أو كسر عنق القرين كما يقول الشاعر:

ومنه قوله:

ألا لا يَجْتَلِنُ أَحَدٌ عَلَيْكَ	فَجَهْلٌ لَوْ قَدْ جَهَلَ الْجَاهِلِينَ <sup>(1)</sup>
o/o// o///o// o//o//	o/o// o/o/o// o///o//
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن
(عصب) (تطف)	(عصب) (تطف)

العروض: (بجملن) ووزنها (فعولن)

الضرب: (قرينا) ووزنه (فعولن)

البيت من الوافر عروضه مقطوفة وضربه مقطوف.

إن تكرار اللفظة (بجملن - جاهلينا) من ناحية وتكرارها في العجز (بجهل - جهل) أحدث نغمة موسيقية رنانة من خلال تكرار أصوات (الجيم والهاء واللام) حيث تكرر صوت اللام (7مرات) والهاء (4مرات) والجيم (4مرات) كذلك، إضافة إلى تكرار صوت (الألف) الذي استخدمه الشاعر للاسترسال في الفخر بقبيلته لما لهذا الصوت من طول النفس، إن هذا التكرار لمشتقات الكلمة (جهل) إضافة من إحداهن الجرس الموسيقي لهذا البيت، لأن صوت الألف له تأثير في النفس يحاكي إلى حد كبير تأثير اللحن الموسيقي، ومن جهة أخرى فإننا نلتصم بإيجاء كامنا في نفس الشاعر يتبين من خلاله حرص الشاعر على جزاء السفهاء والجهلة جزاءا يليق بهم مثلما قال تعالى: ﴿ وَتَكَرَّرًا مَتَّعَ سِنِينَ يَنْظُمًا كَمَنْ عَسَا وَصَلَحَ فَكَيْفَ عَنْ قَوْلَيْهِ لَا يُحِبُّ الْكَلْبِيِّينَ ﴾ [الشورى: 40]، ومنه قوله تعالى: ﴿ اللَّهُ يَسْتَهْزِئُ بِكُمْ وَيَسْتَلْهِمُ فِي مَقَالِكُمْ يُعْمَهُونَ ﴾ [البقرة: 115]. لذلك كان الشاعر دقيقا في تقسيم الكلمات في البيتين، إذ اختار للشطر الأول صيغة واحدة لكلمة (الجهل) ألا وهي (بجملن)،

أما في الشطر الثاني فاختار ثلاث صيغ للفظة الا وهي (مجهل - جهل - الجاهلينا)، وهذا الأسلوب فيه إجماع على رد الجاهلين بصورة قوية جدا كما ان عدد صيغ (المجهل) كثيرة في النصف الثاني من البيت والذي يمثل - كما يبدو لي - مرحلة جواب الجاهلين على الشاعر وقيلته والذي سوف يكون رد فعل قاس جدا كما أوحى لنا تقسيم الألفاظ في المصراعين.

الثالث: رد الأعجاز على الصدور الذي توافق فيه كلمة القافية أو لكلمة في صدر البيت (التكرار اللفظي في بداية البيت ونهايته):

وهو يسمى بالتكرار الاشتقائي أيضا إذ إن هذا النوع من التكرار لا يلتزم بالتكرار أن يكون في بداية الصدر أو نهايته، إن هذا النوع من التكرار يخدم الشاعر في إحداث النغمة الموسيقية، ويربط أول وآخره، مما يجعل البيت عبارة عن وحدة مغلقة، فضلا عن إشاعته جو اللفظة والترقب، لاكتشاف القافية قبل الوصول إليها<sup>(1)</sup>، فضلا عن الإيحاءات التي تعمق الدلالة، فمن ذلك قول زهير بن ابي سلمى:

فَعْلَمَ عَيْنٌ فِي عَلِيٍّ مَنَدٌ هَلِيئُهَا	وَمَنْ يَسْتَبِيحُ كَثْرًا مِنْ الْجَدِّ يَنْظُمُ <sup>(1)</sup>
o//o//o/o//o/o//o//o//o//	o//o//o/o//o/o//o//o//o//
تعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	تعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
(مقبوضه) (مقبوضه)	(مقبوضه) (مقبوضه)

العروض: (هدبهما) وزنها: (مفاعلن)، الضرب: (دبعظمي) وزنه (مفاعلن)

البيت من الطويل عروضه مقبوضة وضربه كذلك.

كرر الشاعر في البيت السابق كلمة (يعظم) وهي توافق أول كلمة من البيت وهي (عظيمين)، وان هذا التكرار التصديري - كما يبدو - يوحي بما يجول في نفس الشاعر من أحاسيس ومشاعر تجاه ممدوحه، إذ بدأ الصدر بتعتهما ب(العظمة) وختم البيت بالفعل المضارع المبني للمجهول (يعظم) وان دل هذا على شيء فإنه يدل على أن الفعل المضارع يدل على الديمومة

(1) مستويات البناء الفني في شعر الأعمش، سركوت كوريل ابراهيم، رسالة ماجستير، جامعة كويته، كلية اللغات، 2009: ص

والاستمرارية، وكأنه أشار إلى ديمومة واستمرارية كرم عظم ممدوحه، فضلاً عن دلالة التعظيم في الفعل المبني للمجهول، وهذا الانسجام بين هذه الألفاظ له أثر هام في تحسين وقع جرس اللفظة على السمع، وإثارة انفعال النفس معه<sup>(1)</sup>. إلا أن الشاعر لم يبق على هذه الوتيرة من الجرس إذ يهبط بالجرس الجميل إلى الخوشي والنفر في خاتمته المشهورة بالغرابة والجرس الخوشي الذي ينفر منه السمع ولاسيما حينما يرد الصدر على العجز<sup>(2)</sup>.

ومنه قوله:

سَمِعْتِ لِكَايِفِ الْحَيَاةِ وَكَيْنَ يَعْشَنُ      فَمَا لَيْنَ حَوْلَ آبَائِكَ يَسَامُ<sup>(1)</sup>  
 0//0// 0// 0//0// 0//0//      0//0// 0// 0//0// 0//  
 فعول مفاعيلن فعول مفاعلن      فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن  
 (مقبوضة)      (مقبوضة)      (مقبوضة)      (مقبوضة)

العروض: (ومن يعش) وزنه: مفاعلن

الضرب: (كيسامي) وزنه: مفاعلن

البيت من بحر الطويل عروضه مقبوضة وضربه كذلك.

قام الشاعر بتكرار الكلمة (سَمِيت) وهي توافق كلمة الروي (يسام)، وفي هذا التكرار التصديري أو الاشتقاعي إضفاء نغمة موسيقية للبيت مصاحبا بوسوسة صوت السين، أما الإجماع الدلالي - كما يبدو لي - أن هذا التكرار التصديري يمثل تجربة الشاعر في الحياة إذ أنه مل العيش لما عانى فيه من المعاناة ولما رأى من الأحداث، لذلك استخدم الفعل الماض (سَمِيت) لتعبير عن تجاربه الماضية في الحياة، أما المتلقي فهو محدث وجديد أمام تجربة الشاعر الطويلة، لذلك نراه يستخدم للمقابل صيغة الفعل المضارع (يسام) إذ أنه يدل على الاستمرارية وعدم الانتهاء، وقد يوحي هذا التكرار - كما يبدو لي - باستمرارية المعاناة والمعموم والمشقة مع أحداث الحياة وتجاربه، فمادام أنه هناك عيش فلا بد من وجود موموم ومشاكل، وقد يدل هذا على موقف الشاعر ومثله من الظلم وقتيل الحرب بين القبائل، وكأنه يوحي لنا أن الإنسان يرى من التجارب والأحداث والمشاكل بقدر طول عمره أو بقاءه من الحياة.

(1) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: 51.

(2) ابن هاني، الأندلسي دراسة أسلوبية: 132.

وأبعا: ما يوافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه:  
فمنه قول طرفة:

وَأَسْنَتْ بِحَلَالِ السَّلَاعِ مَخَافَةً      وَلَكِنْ نَمَى يَسْتَرْفِدُ الْقَوْمُ أَرْفَدًا<sup>(1)</sup>

يكمّن التصدير في (يسترشد أرفد).

ويتضح مما سبق ان التصدير- بأقسامه - ضرب من التكرار اريد به تقوية الأنغام وتشابه الإيقاع بتكرار النغمة المنبثقة من ألفاظ البيت لإحداث جرس موسيقي عماده التكرار المتناوب بين أجزاء البيت<sup>(2)</sup>.

إذن نستطيع القول بأن شعراء المعلقات حاولوا ضبط إيقاع قصائدهم ببنات متشابهة لم تقتصر على أواخر الأبيات فقط وإنما كانت تتخلل ألفاظ البيت الواحد فوضعوا قمي داخل البيت كلمات متشابهة الإيقاع والجرس عن طريق الإنزياحات الشعرية في المستوى الصوتي، وكأنهم- بذلك- يعمدون إلى وضع قواف داخلية لتشارك مع القافية الخارجية في صنع الألحان وضبط الإيقاع.

#### 7- التكرار الأسلوبى:

أي تكرار أساليب معينة لدى الشاعر يهدف من ورائها تعميق الإيقاع الداخلي فضلاً عن الدلالة على إيماءات كامنة يمكن الاستدلال عليها عن طريق تلك الأساليب، فمن تلك الأساليب:

#### أ- تكرار أسلوب الشرط:

إن هذا النوع من التكرار يساهم كثيراً في الربط والتلاحم بين أجزاء النص الشعري، وذلك لارتباط جوابه بجملة الشرط، وقد ورد هذا الأسلوب كثيراً في شعر المعلقات، فمنها قول امرؤ القيس:

(1) شرح المعلقات السبع: 57.

(2) ينظر: لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين، د. جمال نجم العبيدي: 93.

أَهْرَكَ مِنِّي أَنْ حَبَبَكَ قَاتِلِي      وَأَتَكَ مَهْمَا تَأْمُرِي الْقَلْبَ يَفْعَلُ  
وَأَنْ كُنْتُ قَدْ سَأَمْتُكَ مَعِي خَلِيقَةً      فَسَلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تُسَلُّ<sup>(1)</sup>

استخدم الشاعر أسلوب الشرط في البيتين وذلك في:

أسلوب الشرط الأول: (أنك مهما تأمر القلب يفعل)

أسلوب الشرط الثاني: (وإن تك قد ساءتكم معي خليقة نسلي ثيابي من ثيابك تسل)

إن الشاعر قام بتكرار أسلوب الشرط في البيتين وهذا ما أدى إلى تعميق الإيقاع الساخني للقصيدة، أما من الناحية الدلالية فإن الشاعر في موقف يريد أن يكسب قلب الحبيبة إلى نفسه ويشكو من تدلل وجفاء الحبيبة معه، لذلك استخدم أسلوب الشرط في البيت الأول لكي يبين لها أن قلبه متقاد لها، أما البيت الثاني فاستخدم الشاعر أسلوب الشرط لكي يبين لها أنه متقاد لما تريده الحبيبة حتى ولو أرادت هلاكه بالفراق، الذي يؤيد هذا الإيماء أن الشاعر استخدم صوت النون (11) مرة في البيتين، وهذا الصوت يوحي بين بالركة والأناقة وبين الأنين والمهموم، إذن استخدام الشاعر لأسلوب الشرط يهدف من وراءه كسب ود الحبيبة وإقناعها بأنه مخلص لها ومتقاد لأمره.

الأمثلة الثاني: قول طرفة بن العبد:

بقول طرفة:

فَإِنْ لَبِغْتِي فِي حَلْقَةِ الْقَوْمِ تَلْفَيْ      وَإِنْ تَلْفَمْتَنِي فِي الْخَوَانِيَتِ لَصْطَلُو  
وَإِنْ يَلْتَقِي الْحَيُّ الْجَمِيعُ تَلَاقِي      إِلَى ذُرْوَةِ الْبَيْتِ الشَّرِيفِ الْمَصْطَلُو<sup>(2)</sup>

استخدم الشاعر أسلوب الشرط في البيتين وذلك كالتالي:

أسلوب الشرط الأول: (فإن لبغتي في حلقة القوم تلفني)

أسلوب الشرط الثاني: (وإن تلفمتني في الخوانيت تصطلد)

أسلوب الشرط الثالث: (وإن يلتقي الحي الجميع تلاقني إلى ذروة البيت الشريف المصطلد)

(1) شرح المعلقات السبع: 20.

(2) المصدر نفسه: 57.

إن الشاعر في موقف الفخر فقام باستخدام أكبر عدد من أساليب الشرط في قضاء يتكون من بيتين، حيث لم يترك مجالاً للشك في كونه فارس وذو نسب، حيث في البيت الأول أثبت وجوده في عغل القوم وفي الحوانيت، أي تواجدته في الجدل والهزل فهو يعيش مع قومه في البأساء والضراء، وفي البيت الثاني قام بالتأكيد على كونه ذو شرف ونسب عظيمين، واستخدم الشاعر أسلوب الشرط لغرض إقناع المقابل لما يرمي إليه من مشاعر وأحاسيس، ومن ناحية أخرى أن هذه الأساليب في البيتين أضاف جرماً موسيقياً إلى وتوازيها صوتياً عن طريق تكرار أداة الشرط (إن) وتكرار صيغ (أفعال الشرط).

واستخدم الشاعر أسلوب الشرط في أبيات أخرى تضمنت المعنى والإيحاء نفسها إضافة إلى تعميق الإيقاع الداخلي عن طريق تكرار أساليب متشابهة، فمن ذلك قوله:

وَإِنْ أَدْعُ لِلْجَلِيٍّ أَكْنَ مِنْ حَمَاتِهَا      وَإِنْ يَأْتِكَ الْأَعْدَاءُ بِالْجَهْدِ أَجْهَدِ  
وَإِنْ يَقْدِفُوا بِالْقَلْعِ عِرْضَكَ أَسْقِمَهُمْ      بِكَأْسِ حِيَاضِ الْمَوْتِ قَبْلَ التَّهْدِ<sup>(1)</sup>

إن الشاعر استخدم ثلاث أساليب للشرط في البيتين وذلك كالتالي:

أسلوب الشرط الأول: (وإن أدع للجلي أكن من حماها)

أسلوب الشرط الثاني: (وإن يأتك الأعداء بالجهد أجهد)

أسلوب الشرط الثالث: (وإن يقذفوا بالقلع عرضك أسقمهم بكل حياض الموت قبل التهدد)

فالشاعر في موقف يريد أن يبين لمقابلته (مالك) بأنه يجبه وهو مخلص له وأن لا يلوموه بسبب سوء الفهم، لأن لومه إياه ظلم ويعيد عن الصحة، وفي هكذا مواقف يحاول الشاعر أن يبرهن لثامه حقيقة الأمر ولكي يبين له ما التبس عليه من مقاميم تجاهه، فاستخدم الشاعر أسلوب الشرط والجزء لكي يعبر عما يحول في نفسه من مشاعر صادقة لابن عمه (مالك)، فالشاعر يبين من خلال أسلوب الشرط بأنه رجل الشدة وأنه متى دعي لأمر عظيم والخطب الجسم يستجيب لذلك، ويدافع عنه فيس دفع الأعداء عنه إذا جاؤا لقتالك، وفي البيت تكرار المجاورة (بالجهد/ أجهد) يوحي على صدق الشاعر على دفع القتال عن ابن عمه (مالك)، وأن صوت الهاء يوحي

(1) شرح المعلقات السبع: 62-63.

بالاضطرابات النفسية وأوقات الشدة، وفي البيت الثاني تكرر صوت القاف (4مرات) وهذا الصوت يوحي بالقوة والصلابة والشدة، وكان الشاعر - كما يبدو لي - أوحى من خلال صوتي الماء حالات الشدة والاضطرابات النفسية وفي المقابل هناك قوة وصلابة وشدة للوقوف الشاعر مع ابن عمه في أوقات الشدة ودفع الأعداء عنه، إذن أسلوب الشرط كان موحياً لمشاعر وانفعالات الشاعر تجاه هذه القضية، والذي قام بتكثيف هذا المعنى واستناده هو إيحاء صوتي (الماء والقاف)، وهذا كله يوحي بصدق أحاسيس الشاعر تجاه مخاطبه.

الأممذج الثالث: معلقة زهير بن أبي سلمى

يقول زهير بن أبي سلمى:

وَمَنْ لَمْ يُصَابِعْ فِي أُمُورٍ كَثِيرَةٍ	يُضْرَبُ مَنْ بِأَسْبَابِ وَيُوطَأُ بِمَتَسِمِ
وَمَنْ يُجْعَلِ الْمَعْرُوفَ مِنْ دُونِ حِرْضِهِ	يَبْسِرُهُ وَمَنْ لَا يُثْقِي السِّتْمَ يُثْتَمِ
وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ فَيُنْحَلْ بِفَضْلِهِ	عَلَى قَوْمِهِ يُسْتَعْنَى عَنْهُ وَيُدْتَمِ
وَمَنْ يُؤْوَى لَا يُدْتَمُّ وَمَنْ يُهْدَى قَلْبُهُ	إِلَى مُغْطَمَيْنِ الْبَسْرُ لَا يَسْتَجْمَعِمِ
وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَتَايَا يُثَلَّثُهُ	وَأِنْ يَسْرِقَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ يَسْلَمِ
وَمَنْ يُجْعَلِ الْمَعْرُوفَ فِي غَيْرِ أَهْلِهِ	يَكُنْ حَفْذُهُ دَمًا عَلَيْهِ وَيَتَسَدِّمِ
وَمَنْ يَغْضُرِ أَطْرَافَ الزُّجَاجِ فَإِنَّهُ	يُطْلِعُ الْعَوَالِي رُكْبَتِ كُلِّ لَهْدَمِ
وَمَنْ لَمْ يَلْذُقْ عَنَ حَوْضِهِ بِحِيلَا حِهِ	يُهْدَمُ وَمَنْ لَا يَنْظِلِمُ النَّاسَ يَنْظَلِمِ
وَمَنْ يُعْتَرِبُ بِحَسْبِ عَدُوًّا حَلِيقَةً	وَمَنْ لَمْ يَكْرُمْ نَفْسَهُ لَمْ يَكْرُمِ <sup>1)</sup>

استخدم الشاعر مجموعة من أساليب الشرط في الأبيات السابقة، فآدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للمقصيدة، إضافة إلى الإيحاء الكامن في نفس الشاعر والتابع من تجربة وحكمة الشاعر في الحياة. ومن جهة أخرى إن هذا الأسلوب أدى إلى ربط أجزاء النص بعضها مع البعض، وذلك عن طريق أسلوب الشرط المكون من فعل الشرط وجوابه وجاءت في صيغة الفعل المضارع مع الضمير الغائب (هو).

<sup>1)</sup> شرح المملكات السبع: 82-84.



وهناك أساليب شرطية أخرى في معلقته لا يسع لها المجال لذكرها<sup>(1)</sup>.

ب- تكرر أسلوب الأمر:

فمن ذلك قول امرئ القيس:

فَقُلْتُ لَهَا سِيرِي وَأَرْحِيي زِمَامَهُ  
وَلَا تَبْعِدِيي مِنْ جَنَّاكِ الْمَعْلَلِ<sup>(2)</sup>

تكرر صيغ الأمر في (سيري، أرحي، لا تبعدي)، إن هذا التكرار الأسلوبى ساهم في تكثيف الإيقاع الداخلى للقصيدة لأن صيغ الأمر هنا تنتهي بياء المخاطبة وصوت الياء يوحى بالمهموم والمعاناة والمشقة، وإن دل هذا على شيء فإنه يدل على حقيقة غزل امرئ القيس الأسطوري - إذا صح التعبير- فالشاعر لم يكن محبا أومطواعا لدى النساء وكان النساء ينفرون منه لتنف ربحه، لذلك استخدام الشاعر أسلوب الأمر الذي يدل على المطاوعة يدل أيضا على عدم إطاعة المرأة للشاعر وأن إجماع صوت الياء الدال على المعاناة والمهموم يؤيد ذلك، إضافة إلى استخدام أسلوب النفي (لا) الناعية مع الفعل المضارع، اذن تكرر صيغ الأمر يدل على وجود مشكلة وعدم التوافق ووجود اضطراب بين الأمرين ويتنفيذ الأمر الصادر من المخاطب يمكن الوصول إلى حل المشكلة والخضوع إلى طرف الأمر وهذا يوصلنا إلى أن امرئ القيس لم يكن يحظى بحبة النساء.

الأممؤذج الثاني: يقول عنتره بن شداد:

فَبَعَلْتُ جَارَتِي فَقُلْتُ لَهَا اذْهَبِي  
فَتَجَسَّسِي أَخْبَارَهَا لِي وَأَعْلَمِي<sup>(3)</sup>

(1) منها: طرفنة: (وان شئت/ وان شئت: 56)، (إذا نحن قلنا/ إذا رجعت: 58). لبيد: (حتى إذا انحسر/ حتى إذا ينبت: 101)، (إذا الرياح/ إذا التقت الجماع: 108). عمرو: (فأما يوم/ وأما يوم: 120). عنتره: ( وإن تبني/ وإذا ظلمت: 137)، (لإذا شربت/ وإذا صحوت: 137). الحارث: (فأما يوم/ وأما يوم: 120).  
(2) شرح المعلقات السبع: 18.  
(3) المصدر نفسه: 141.

قام الشاعر بتكرار صيغ فعل الأمر في (أذهبي/فتجسسي/واعلمي) وهو إنزياح صوتي أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، وأن هذا التكرار لأفعال الأمر الثلاثة يوحي بجرص الشاعر على تعقب تلك المرأة الحسناء إذ يعلق قلب الشاعر بها، لذلك نرى الشاعر كان دقيقاً في عملية تعقب المرأة إذ إن هذه العملية تتمون من ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: (أذهبي):

وهي مرحلة الاستعداد للتعقب وذهاب الجارية لأجل المباشرة بالعملية.

المرحلة الثانية: (فتجسسي):

وهي مرحلة التجسس والبحث عن المرأة الحسناء.

المرحلة الثالثة: (واعلمي):

وهي المرحلة الأخيرة وهي النتيجة أو العلم بأحوال المرأة المقصودة فإخبار الشاعر بما علمت.

إذن إن الشاعر من خلال هذا النوع من التكرار استطاع أن يكشف الإيقاع الداخلي في القصيدة فضلاً عن رسم المعاني والمشاعر الكامنة في نفسه وبيانها للتلقي بصورة جميلة ودقيقة. وهناك نماذج أخرى في المعلقات لا يسع ذكرها<sup>(1)</sup>.

ت- تكرار أسلوب التثني:

ومنه قول طرفة بن العبد:

إِذَا الْقَوْمُ قَالُوا مَنْ فَكَيْ خَلْتِ إِيَّيْ ۖ عُنَيْتُ فَلَمْ أَحْسَلْ وَلَمْ أَبْلُدِ<sup>(2)</sup>

استخدم الشاعر أسلوب الأمر في (لم أحسل/ لم أبلد)، فأدى هذا التكرار الأسلوبية إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن جهة أخرى أراد الشاعر أن يوحي لقومه بأنه لا يتردد عندما يحتاجونه في دفع الشر عنهم، واستخدام الأداة (لم) الذي يفيد نفي زمن الماضي، فكانه أراد بأنه لم يخنهم يوماً وأنه كما حارب في دفع الأعداء عنهم في زمن الماضي فكذلكم الآن والمستقبل إذ إنه لم يغير مبداه،

(1) منها امرؤ القيس: (سيري/ ارخي: 18). عمرو: (هي/ فاصبجينا: 113).

(2) شرح المعلقات السبع: 56.

والذي يؤكد هذا المعنى هو تكرار صوت اللام (7مرات) وهذا الصوت يدل على الجمع بين الشدة والليونة وهذا يتناسب تماما مع ما أراده الشاعر من أحاسيس ومشاعر تجاه قومه، وكأنه أوحى بهذا التكرار بأنه رجل الشدة والفرح، واستخدم أسلوب النفي لدفع صفات الكسل والخمول والجبن عن نفسه موحيا بذلك موقفه كفارس شجاع يقف مع قومه في جميع الأوقات والظروف.

وقام الشاعر بتكرار أسلوب النفي في قوله:

وَلَا تَجْعَلِي كَسَامِرِي لَيْسَ هُمُ كَهَمِّي وَلَا يُغْنِي غَنَائِي وَمَشْهَدِي<sup>(1)</sup>

قام الشاعر بتكرار أسلوب النفي في (لا تجعليني/ ليس همه/ ولا يغني) وذلك كالتالي:

لا تجعليني = لا (الناهية) (أي النفي بشدة) + فعل المضارع

ليس همه = ليس (الناهية) + همه

ولا يغني = لا (الناهية) + فعل المضارع

إذن الشاعر ينهى وينفي وينفي، فهو يخاطب ابنة أخيه بأنه إذا مات فاذكري محاسني ولا تسوي بيني وبين رجل آخر ليس همه مثل همي في نيل المعالي، ولا يشهد الوقائع مثلي<sup>(2)</sup>، فالشاعر كرر أسلوب النفي لكي يوحى لمقابلته شجاعته وعظم مفاخره وأنه ليس إنسانا عاديا، لذلك فهو يستحق تشييعا عظيما عند فقدانه، وإن تكرار صوتي (الياء) و(الهاء) يوحى بجو حزين مليء بالهموم والمعانات والاضطرابات النفسية حيث تكرر الياء (7مرات) والهاء (4مرات)، وهذا منسجم مع فضاء البيت الذي يتناول انتهاء الأجل وفقدان فارس شجاع مقدام.

### الأنموذج الثاني:

يقول زهير بن أبي سلمى:

وَلَا شَارَكْتُ فِي الْمَوْتِ فِي دَمِ نُؤَيْلٍ وَلَا وَهَبٍ بَيْنَهَا وَلَا ابْنَ الْمَحْزَمِ<sup>(3)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 66.

(2) بنظر: المصدر نفسه: 66.

(3) المصدر نفسه: 81.

كرر الشاعر أسلوب النفي في (ولا شاركت/ ولا وهب/ ولا ابن المخزم)، ان هذا التكرار لأدوات النفي ساهم في تكثيف الإيقاع الداخلي، أما من الناحية الدلالية فالشاعر كرر أساليب النفي لغرض التأكيد على براءة ذمم الذين يعقلون قتلهم بإعطاء ديتها على الرغم من كونهم لم يشاركوا في الحرب، الا انهم تحملوا الدية تطوعا في الصلح بين القبيلتين (عبس وذبيان)، وان الأسماء (نوفل، وهب، ابن المخزم) أسماء ضحايا الحرب بين القبيلتين.

الأمثلة الثالث: الحارث بن حلزة:

يقول الشاعر:

لا يُعِيمُ العَزيزُ بِالْبَلَدِ السُّنةَ      لَ وَلا يَنْفَعُ الدَّلِيلَ التَّجْواءَ  
لَيسَ يَنْجِي السُّبْحِي يَوايِلُ مِنا      وَأَمِنْ طَموِدٍ وَحَمرَةٍ رَجْلاءَ<sup>(1)</sup>

استخدم الشاعر أسلوب النفي ثلاث مرات في البيتين وذلك كالتالي:

أسلوب النفي الأول: (لا + يعيم)

أسلوب النفي الثاني: (لا + ينفع)

أسلوب النفي الثالث: (ليس + ينجي)

ان هذا التكرار الأسلوبى لصيغ النفي أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيد، وقصد الشاعر وراء تلك التكرارات أن يبين للمتلقى بأن الشر كان عاما شاملا لم يسلم منه العزيز ولا الذليل، لذلك لأن الكلمة (لا) موزعة في فضاء البيتين لكي لا تعطي مجالا لنجاة المقابل حيث لا جبل تحصنه ولا مكان للاختباء والمهرب.

وهناك نماذج أخرى لا يسع المجال لذكرها مفصلا<sup>(2)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 152.

(2) منها عمرو: (ألا لا يعنم/ ألا لا يجهلن: 120). الحارث: (ليس منا/ ولا تيس/ ولا جندل/ ولا الحذاء: 156). (لا راة/ ولا بقاء: 158).

### ث- تكرار أسلوب القسم:

وهو أن يقوم الشاعر باستخدام أسلوب القسم أكثر من مرة لإيحاء يمكن في نفسه ومشاعره، ويساهم في تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، ومنهقول زهير بن أبي سلمى:

فَأَقْسَمْتُ بِالْبَيْتِ الَّذِي طَافَ حَوْلَهُ      وَجِئْتُ بِكُوفَةٍ مِنْ قُرَيْشٍ وَجُرُفِهِمْ  
يَمِيناً لِنَيْمِ السَّيِّدَانِ وَجِدْتُمَا      عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْرَمٍ<sup>(1)</sup>

قام الشاعر بتكرار أسلوب القسم (فأقسمت/ يميناً)، إذ استخدم الفعل والاسم وهذا التلويح في القسم أدى إلى تكثيف الإيقاع الداخلي، إلى جانب إيحاء نابع من مشاعر صادقة نجما بمدوح الشاعر (هرم بن سنان وحارث بن العوف)، فالشاعر كرر أسلوب القسم لكي يؤكد لنا أنها نعم السيدان لما بدلا من جهد لإيقاف الحرب بين قبيلتي عبس وذبيان)، وقام الشاعر بتكرار صوت الميم ست مرات والذي يوحى بالركة والمرونة، لأنه يخاطب مدوحيه بأرقى الأساليب وألبنها.

### ث- تكرار أسلوب الاستفهام:

استخدم شعراء المعلقات أساليب الاستفهام في تقديم مشاهد مؤثرة وحساسة للمتلقى ولكي تعين على تهيئة الفكر لفت الانتباه، لأن الاستفهام يوفر للنفس طاقة من الإيحاء والتأمل، فمن ذلك:

الأمثلة الأولى: قول عمرو بن كلثوم:

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمَرُوا بِنَّ جِنْدِي      تَكُونُ لِقَائِكُمْ فِيهَا قَطِيئًا  
بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمَرُوا بِنَّ جِنْدِي      تُطِيعُ بِنَا الْوَشَاةَ وَكُرْقُوئِيئًا<sup>(2)</sup>

استخدم الشاعر تكرار أسلوب الاستفهام في البيتين (بأي مشيئة / بأي مشيئة)، فأحدث نغمة موسيقية أدت إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، أما من الناحية الدلالية فالشاعر أراد أن

(1) شرح المعلقات السبع: 75.

(2) المصدر نفسه: 121.

يستنكر على عمرو بن هند بأنه باية مشيئة يريد ان يخدم من ولاء علينا او بأنه يسمع للوشاة ولا يصغ إليه، إذن الشاعر لا يقبل الذل والاحتقار فاستخدم أسلوب الاستفهام لكي يستنكر ذلك على عمرو بن هند<sup>(1)</sup>.

الأموذج الثاني: معلقة الحارث بن حلزة:

يقول الشاعر:

أَهْلَيْتَنَا جُنَاحٌ كُنْتَلَّةٌ أَنْ يَصْغُ      لَمْ غَاذِيهِمْ وَيَثَا الْجُرَاءِ  
أَمْ عَلَيْنَا جَرِيٌّ يُنَادُو كَمَا نَبِي      طَ بِجُرُوزِ الْمُخْتَلِ الْأَعْبَاءِ<sup>(2)</sup>

قام الشاعر بتكرار همزة الاستفهام في صدر البيتين وهذا أدى إلى تكثيف الإيقاع الداخلي للقصيدة، أما من الناحية الدلالية، ان الشاعر استخدم أسلوب الاستفهام لكي يستنكر على خصمه ويوجهه بأنهم لا يتحملون ذنبا لم يرتكبوها، وأنهم بذلك تحملوا أثقالا:

ث- تكرار أسلوب النداء:

وفيه كذلك يقوم الشاعر بتكرار حرف النداء مما يؤدي إلى تعميق الجرس الموسيقي الداخلي للقصيدة، فضلاً عن إيهامات ومعاني كامنة في نفس الشاعر يمكن الكشف عنها عن طريق ذلك الأسلوب، يقول عنتر بن شداد:

يَا دَارَ عَيْلَةٍ بِالْجَوَادِ تُكَلِّمِي      وَجِوِي صَبَاحاً دَارَ عَيْلَةٍ وَأَسْلَمِي<sup>(3)</sup>

قام الشاعر بتكرار أسلوب النداء في ا دار عيلة/ دار عيلة)، فهذا الأسلوب لم يسبق من أجل إنشاء طلب يراد منه إقبال السامع على المتكلم بهذه<sup>(4)</sup>، وإنما جيء به كوسيلة جمالية يعبر عن اهتمامهم بالطفل المرتبط بحياة الشاعر الذاتية والاجتماعية، لما يحمله من الذكريات، أو من أجل

(1) ومنه قول الحارث: (أهلينا/ أم علينا: 156).

(2) شرح المعلقات السبع: 156.

(3) المصدر نفسه: 130.

(4) دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، الأزهر الزناد: 132.

توظيف النداء بقصد مشاركة المتلقي في الإحساس بتجربة الشاعر<sup>(1)</sup>، وهذا إنزياح صوتي أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيد، أما من الناحية الإيحائية، فالشاعر كرر مناداة الحبيبة في الصدر والعجز فكأنه يناديها في كل مكان ومن شتى الجوانب، واستخدم حرف النداء (يا) وفي العجز قام بحذف حرف النداء وهذا يوحي - كما يبدو - أن الشاعر يتلذذ بتكرار اسم حبيبته على لسانه وأراد التقرب من الحبيبة فلم يرد أن ينادي دارها بواسطة حرف النداء، لكي يكون أكثر قرباً منها فكأنه قام بحذف كل الحواجز الموجودة بينه وبين الحبيبة، ولذلك صرح بالمنادى دون استخدام حرف النداء.

### 8- المجاورة:

وهي تردد لفظتين في البيت، كل واحدة منهما بمنحى الأخرى أو قريبة منها<sup>(2)</sup>، وتعمل ضمن العلاقات الأفقية في القصيدة فيؤدي إلى تعميق الإيقاع الداخلي في القصيدة عن طريق تكرار كلمتين متشابهتين ومتجاورتين في البيت، ومن الأمثلة الواردة في المعلقة:

الأمثلة الأولى: قول امرئ القيس:

وَوَومٌ دَخَلْتُ الحِندَرَ حِندَرَ حَئِيزِةٍ      قَقَالَتْ لَكَ الرِّهْلَاتُ إِلِكْ مُرْجِلِي<sup>(3)</sup>

\*\*\*

كِلَالاً إِذَا مَا نَالَ شَيْباً أَفَالَةً      وَمَنْ يَحْتَرِّثُ حَرْمِي وَحَرْمِكَ يَهْزِلُ<sup>(4)</sup>

في البيت الأول ذكر الشاعر الكلمة (حندر) مرتين وهي الهودج وهي من ملحقات اسم الحبيبة، فأدى هذا التكرار إلى وظيفتين: إيقاعية وذلك بتكرار الكلمتين المتجاورتين فيؤدي إلى تكثيف الإيقاع الداخلي، وأن صوت الحاء في الكلمة (حندر) وتكراره في البيت (ثلاث مرات) في العبارة (دخلت الحندر حندر) ساهم في تعضيد الجرس الموسيقي ضمن الإيقاع الداخلي، أما الوظيفة الثانية: فهي دلالية إيحائية تتمثل في مشاعر كامنة في نفس الشاعر تجاه هذه اللفظة، فامرؤ القيس

(1) بنظر: بنية الخطاب الشعري الجمالي: 87

(2) بنظر: كتاب الصناعات: 431.

(3) المصدر نفسه: 17.

(4) المصدر نفسه: 31.

شاعر الغزل وله من المغامرات مع النساء، إذ إنه يعشق النساء ويتغزل بهم وأن المهودج الذي كرهه هو من ملحقات النساء، وأن هذه الكلمة تكررت لدى الشاعر لما لها من مكانة في ذكريات الشاعر وأحلامه، ولا ننسى إجماع صوت الحاء الذي تكرر (ثلاث مرات) في الصدر فقط والذي يوحى بالركة والنعمومة وفي المقابل نصطدم بصوتي (القاف والتاء) في العجز اللذان يوحيان بالقوة والصلابة والقساوة، وكان الشاعر أراد أن يمثل لنا المشهد عياناً، لأن تحول صفات الأصوات من الرقة إلى القساوة توحى - كما يبدو - دخول الشاعر المهودج فأدى إلى إمالة المهودج ومن ثم طلبت عنيزة منها الخروج.

أما في البيت الثاني فالشاعر كرر الكلمة (حرثي وحرثك) تكراراً مجاوراً، فأدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي أما من الناحية الدلالية فإن تكرار أصوات الكلمة (ح-ر-ث) تنبثق من بؤرة دلالية منبعثة من مشاعر كامنة في نفس الشاعر، لأننا نلاحظ ان صوت (الحاء) يوحى بالركة والحب والحنين، أما صوت (الثاء) فيوحى بالشدّة والقسوة، وتوسط بين هذين الصوتين صوت - الراء) الذي يوحى بالتكرار والترجيع والقوة والغلظة، فكان الشاعر أراد ان يبين لنا أنه متى ظفر بشيء فوته على نفسه بالإنفاق والابتذال، فتوسط الراء بين (الحاء) وبين (الثاء) يمثل فقد الملك وعلى الدوام حتى أصبح صفة ملتصقة بالشاعر.

#### الأمودج الثاني: معلقة طرفة

يقول الشاعر:

وإن أذع للجلسى أكن من حُماتها      وإن يأتك الأهداء بالجهد أجهد<sup>(1)</sup>

\*\*\*

وتقصير يوم الدجن والدجن مُعجبٌ      يَهَكُّهُ لَحَسَتِ الحياؤِ المَعْمُودِ<sup>(2)</sup>

في البيت الأول تكررت الكلمة (بالجهد/ الجهد) مرتين وبصورة متجاورة، مما أدى إلى خلق نغمة موسيقية تضاف إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة، وإن الشاعر قام بهذا التكرار لكي يبين لابن

(1) شرح للملقات السبع: 60.

(2) المصدر نفسه: 62.



عمه (مالك) مدى إخلاصه له، وجاءت إيماء الأصوات (ج-ه-د) منسجما مع الجهد الذي سوف يبذله الشاعر لمحبه، إذ إن هذه الأصوات توحى بالغلظة والشدة والدفاع في حالات الحرب، وهذا يحسب للشاعر كدليل على صدق مشاعره وأحاسيسه تجاه من يدعي أقرابه.

وفي البيت الثاني قام الشاعر بتكرار الكلمتين المجاورتين (الذجن والذجن)، وهذا يعتبر انزياحا صوتيا أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي عن طريق تكرار كلمة مرتين، فيجذب انتباه المتلقي إليه، لأن إحدى وظائف الإنزياح هي جذب انتباه المتلقي<sup>(1)</sup>، ومن ناحية أخرى أن هذا التكرار المجاورة لا يخلو من خيوط دلالية منبعثة من مشاعر وأحاسيس الشاعر حيث يمكن الكشف عنها إذ أن تكرار اللفظة (الذجن) يدل على التأكيد والمبالغة إذ إن الغيم بلغ إلى درجة يعجب الإنسان، ومن جهة أخرى أوحى تكرار صوتي (الذال والجيم) إلى تكتيف الإيماء على شدة الغيم، لأنهما يوحيان بالشدة والقوة ويأتي بالآخر صوت النون لكي يوحى بالأنين والمهوم، لكن الشاعر يقوم بتقصير هذا اليوم الشديد الغيم باستمتاعه بأحياه.

الأغموذج الثالث: معلقة حارث بن حلزة

يقول الشاعر:

وَهُوَ الرُّبُّ والشَّهِيدُ عَلَى يَمَوْ      مِ الحَيَّانِينَ وَالْبِلَاءِ بِإِلَاءِ<sup>(2)</sup>

قام الشاعر باستخدام تكرار المجاورة في (والبلاء بلاء) فادى إلى تعميق الإيقاع الداخلي في القصيدة، ومن ناحية أخرى نلتصم خيوطا دلالية يكمن في نفس الشاعر وراء هذا التكرار، وذلك أن الشاعر أراد للمتلقي أن يعرف بأنهم قاتلوا قتال الشجعان وأنهم أبلوا في هذا الحرب بلاء حسنا، فكرر اللفظة (بلاء) إيماءا لحسن بلانهم يوم القتال، وتحس أن إيماء صوتي (الباء والألف والمهزة) في الكلمة (البلاء) يتلاهم مع ما أراده الشاعر من إيماء وأحاسيس، فال(باء والمهزة) يوحيان بالشدة والقوة أما صوت الألف أتاح للشاعر النفس الطويل لكي يعبر عن هول تلك الواقعة وحسن بلانهم فيها.

(1) اللغة والابن، شكري عباد: 83.

(2) شرح المعلقات السبع: 158.

وهناك نماذج كثيرة تكفي الإشارة إليها<sup>(1)</sup>.

### 9- التكرار الاشتقائي:

وهذا النمط يعتمد على مصاحبة الألفاظ ذات الاشتقاق الواحد، إذ إن اشتقاق المفردات ورصدها في البيت الشعري هو إنزياح ودأب للبحث عن لغة مميزة ترسم تجربته بطابع خاص، وقد وردت في شعر المعلقات بكثرة، منها:

الأنموذج الأول: معلقة امرؤ القيس إذ يقول الشاعر:

وتضحي فتيئتُ المسك فوق فراشها      نؤوم الضحى لم تثليثي عن تفئلي<sup>(2)</sup>

يمكن الاشتقاق في (تضحي (فعل) / الضحى (مصدر))، إن هذا لتكرار الاشتقائي تمثل حركة موسيقية توزعت في المصراعين، فأدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن ناحية أخرى إن تكرار صوت الضاد (3مرات) -والى يوحى بالفخامة- جاءت منسجمة مع ما وصفت به الشاعر هذه المرأة من عزة وشرف.

الأنموذج الثاني: يقول زهير بن أبي سلمى:

وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَرْوَةَ مِنْ دُونِ حَرْفِهِ      يَقْرَهُ وَمَنْ لَا يَشُقُّ الشَّمَّ يَشْتَمُ<sup>(3)</sup>

إن التكرار الاشتقائي في (الشتم: مصدر/ يشتم: فعل) أدى إلى إضفاء جرس موسيقي إلى الإيقاع الداخلي، وذلك عن طريق صيغتي الفعل والمصدر لجلد واحد، ولاسيما أن صوت الشين الدال على التفشي والانتشار وصوت الياء في (يشتم) يوحى بالمهموم والمعانات، والتكرار الاشتقائي هنا يوحى بتفشي الدم والشتم بين الأشخاص الذين يبخلون بالمعروف، لأن الإحسان يقي عرض صاحبه من اللدم والشتم.

(1) ومن ذلك قول طرفة: (وظفها/ وظفها: 50)، (بالجهد/ أجهد: 60)، زهير: (نصف/ ونصف: 84)، ليلى: (صياحه/ صياحه: 97)، عنترة: (ذراعه/ بقراعه: 133)، الحارث: (الجلون/ الجلون: 155).

(2) شرح المعلقات السبع: 27.

(3) المصدر نفسه: 83.

أَوْتَقَشْتُمْ لِمَا تَقَشُّنَّ يُمِشُّمُ الشَّا      مِنْ وَفِيِّهِ الْإِنْشِقَامُ وَالْإِبْرَاءُ<sup>(1)</sup>

يكمّن التكرار الاشتقائي في (نقشتم: فعل / النقش: مصدر)، إن هذا التكرار أضاف جرساً موسيقياً للإيقاع الداخلي في القصيدة، وقد جاء إيقاع صوت الشين الذي تكرر (3مرات) -الدال على التفتيش والانتشار- ملائماً مع عملية الاستقصاء الأحداث والقتال بين القبيلتين بغية الوصول إلى الحقيقة فيتبين البريء من المذنب<sup>(2)</sup>.

إن التكرار الاشتقائي ظاهرة شائعة في المعلقة السبع فلا تكاد تخلو منها معلقة، إذ نرى أن الشعراء استخدموها بكثرة وهذا يخدم النص الشعري من جانبيين:

الأول: إضفاء بؤرة وحدة موسيقية إلى البيت مما يعمق الإيقاع الداخلي للقصيدة.

الثاني: تمثل التكرار الاشتقائي بؤرة دلالية تنبثق من مشاعر وأحاسيس الشاعر.

#### 10- التردد:

عرفه ابن رشيق بقوله: هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردّها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسم<sup>(3)</sup>، فيقصد به تكرار الكلمة نفسها مع فارق دلالي جزئي في الاستعمال الثاني، من غير أن يكون موجوداً في الاستعمال الأول<sup>(4)</sup>، مع ملاحظة البعد المكاني لكون التردد يجمع بين الدالين أو الدوال على نحو بنائي مخصوص<sup>(5)</sup>، وقد ورد هذا النوع من التردد في المعلقة فمته:

(1) شرح المعلقة السبع: 151.

(2) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(3) العمدة: 2/2.

(4) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 60.

(5) البلاغة المرئية لزامة أخرى: 365.

الأنموذج الأول: معلقة زهير بن أبي سلمى، إذ يقول الشاعر:

وَمَنْ هَابَ أَسْنَابَ الْمَائِيَا يَتَأْتُهُ      وَإِنْ يَسْرَقَ أَسْنَابَ السَّمَاءِ يَسْتَلِمُ<sup>(1)</sup>

\*\*\*

سَأَلْنَا فَأَخْطَيْتُمْ وَعُدْنَا فَعُدْتُمْ      وَمَنْ أَكْثَرَ التَّسَاوِلِ يَوْمَ سُبْحَرَمِ<sup>(2)</sup>

في البيت الأول ان الشاعر قام بالترديد في (أسباب / أسباب)، إذ أراد بالأول الأسباب التي تسبب الموت، أما الثاني: فقصد به أسباب الوصول إلى السماء، إذن تكررت الكلمة لكن بمعنىين مختلفين، وأن هذا التردد يضفي إلى النص جرما موسيقيا مما يؤدي إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، من جهة ثانية أن تكرار صوت السين في البيت (3مرات) -والذي يوحي بالضعف- يتلازم مع ما أراده الشاعر من بيان المصير الحتمي للإنسان ألا وهو الموت، إذ لا مفر منه ولو رام الصعود إلى السماء فرارا.

وفي البيت الثاني ان التردد يكمن في (وعدنا فعدتم) ف(عدنا) تعني العودة إلى السؤال عن المعروف، أما(عدتم) فهي تعني العودة إلى الاستجابة بالعطاء والنوال، وإن استخدام هذه الكلمة مرتين لكن بمعنى مختلف يسمى ترديدا، وأضاف جرما موسيقيا إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة، ومن جهة أخرى أن تكرار صوت (العين) في الصدر (3مرات) يوحي لنا دلالة القطع الذي تتبأ به الشاعر في النهاية وذلك عندما أكد أنه من كثر التساؤل فلا بد يوما ان يحرم الجواب.

الأنموذج الثاني: قول الخارث بن حلزة:

أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ حِشَاءَ فَلْمَا      أَصْبَحُوا أَصْبَحَتْ لَهُمْ هَوَاهُ<sup>(3)</sup>

إن التردد يكمن في (أصبحوا أصبحت) إذ إن (أصبحوا) بمعنى الإصباح وهو النهار وهو فعل تام، أما (أصبحت) فعل ناقص بمعنى بدأت أو ما شابه، إذ إن بي تغلب أجمعوا أمرهم في إلقاء

(1) شرح للمعلقات السبع: 83.

(2) المصدر نفسه: 84.

(3) المصدر نفسه: 149.

تهمة قتل عدد من غلمانهم على قبيلة (بكر)، ولما أصبحوا أصبح لهم ضوضاء ساين صوت مناد وآخر مجيب<sup>(1)</sup>، وان تكرار أصوات(الصاد والضاد) توحى بالحشد الكبير والضوضاء التي أحدثوها من خلال محادثاتهم وصياح بعضهم لبعض، وان ترديد الكلمتين وبمعنيين مختلفين تمثل إنزياحا صوتيا ودلاليا إذ يلفت إليه النظر وينبه المتلقي من خلال إحدائه نغمة موسيقية ومن ثم تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة.

## ثانياً: التوازي

يعد مصطلح التوازي من المصطلحات النقدية التي شاعت في النقد الحديث، وقد تناوله النقاد العرب القدماء تحت مسميات متعددة مثل: الترصيع والتشطير والتجنيس وتشابه الأطراف ورد العجز على الصدر والعكس والتبديل والتجزئة والمقابلة والطباق والمناسبة والمماثلة والتوشيح والمؤاخاة والتلاؤم والاشتقاق والإرصاد وغيرها مما يعد من الظواهر البديعية<sup>(2)</sup>.

والتوازي من المفاهيم اللسانية التي تسربت إلى النقد الأدبي الحديث عن طريق كتابات باكسون على وجه الخصوص، الذي استند في تحديد هذا المفهوم إلى الإرث السابق عليه متمثلاً في الراهب (ر.لورث) الذي يعد أول من أشار إلى هذا المفهوم ثم (جيرار مانلي هوبكنس) الذي يعد التوازي المبدأ المنظم للغة الشعر<sup>(3)</sup> فقال: أن الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا يغطي حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي ان بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر، الذي يمتد مما يسمى التوازي التقني للشعر العبري. والترميزات التجاذبية للموسيقى المقدسة إلى الشعر اليوناني والاطالبي والانهليزي<sup>(4)</sup>.

ويعرفه كل من ج.مولينو J.Molino و ج.تامين J.Tamine بأنه ظاهرة تتعلق بالمستوى الصرفي- النحوي، وبدرجة أقل المستوى المعجمي الدلالي، فأروا ان التوازي بمثابة متواليتين

(1) ينظر نهاية الإرب من شرح المعلمات العرب: 181.

(2) الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أحمد حساني، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، 2004-2005: ص 104. وينظر: ظاهرة التوازي في قصيدة خنساء، موسى رباحة (مبحث): 203.

(3) ينظر: الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي: 47.

(4) ينظر: نضايما الشعرية رومان جاكسون، 106.

متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصرفي-النحوي المصاحب بتكرارات أو باختلافات إيقاعية وصوتية أو معجمية-دلالية<sup>(1)</sup>.

ويرى يوري لوتمان V.Lotman أن معالجة التوازي تتم أثناء تحليل دور التكرار في الشعر، يعرف التوازي بأنه: مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر، وهذا الآخر - بدوره - يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه...، ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميز الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليسا متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ولحاكم أولهما بمنطق وخصائص سلوك ثانيهما<sup>(2)</sup>.

وقد تناوله النقاد العرب المحدثين فقد عرفه (محمد مفتاح) بأنه تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة شعرية<sup>(3)</sup>، ويعرفه (د.عبد الواحد حسن الشيخ) بأنه تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط بعضها ببعض وتسمى عندئذ بالمطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو في النثر<sup>(4)</sup>.

## مستويات التوازي في لغة الشعر:

### 1- المستوى الدلالي:

يرى مولينو وتامين أنه بإمكاننا تصنيف التوازيات وفق معايير دلالية، وذلك بالتميز بين أربع علاقات أساسية<sup>(5)</sup>، ويعد إعادة النظر في هذه العلاقات نلاحظ أنها تنسجم إما انسجام مع الأنواع الأربعة التي حدد في ضوءها السجلماسي جنس المناسبة<sup>(6)</sup>، وهذه العلاقات هي: أولاً: علاقة دلالية تنبني على أساس الترادف.

(1) Introduction, Molino Tamine, 209p. تولا من: التوازي ولغة الشعر، محمد كوني، مجلة فكر وقد السنة الثانية، ج 18، 1999م.

(2) تحليل النص الشعري، بنية النصية: 129

(3) التشابه والاختلاف - نحو منهجية شمولية - د.محمد مفتاح: 97.

(4) البديع والتوازي، د.عبد الواحد حسن الشيخ: 7.

(5) Molino-Tamine, p:214-215.

(6) المرح البديع في مجئس أساليب البديع أبو محمد السجلماسي: 518-519.

ثانيا: علاقة دلالية تنبني على أساس التضاد، ثالثا: علاقة دلالية تنبني على أساس الارتباط الشرطي.

## 2- المستوى الإيقاعي:

يشرح هذا المستوى هنري ميشونيك H.Meschonic قائلا: إن الوعي الشعري هو أساسا، منذ النظم الأسكندراني إلى قصيدة النثر، وعي إيقاعي. إذ الإيقاع وكما عبر عن ذلك جرار مانلي هوبكنس هو 'حركية الكلام في الكتابة'<sup>(1)</sup>.

وهذا لا يعني أن دور الوزن معطل في لغة الشعر، بل إن الاستثمار الجيد للوزن يساهم في تمتين الروابط التنظيمية للغة الشعرية، بحيث إذا ألغينا الوزن من هذه اللغة سيحتطم البناء النحوي المتناسك بواسطة الكلمات<sup>(2)</sup>، لأن الوزن وكما عبر عن ذلك توماشفسكي Tomachevski: هو المعيار الذي نصف وفقه مجموعة من الكلمات بالمقبولية أو بعدمها في صيغة شعرية مختارة<sup>(3)</sup>.

## 3- المستوى التركيبي:

إذا كان ما ندعوه بالشعر، يسعى باستمرار إلى خرق النحو<sup>(4)</sup> على حد تعبير أ. غريماس A.Greimas، فليس معنى ذلك أن الشعر نسق لقواعد اللغة العادية، بقدر ما هو توسيع وإغناء تقتضيهما اللغة الشعرية.

فالتوازي يمنح القصيدة بنية متصاعدة متنامية، وبذلك يخرج عن وصفه ظاهرة صوتية أو شكلية أو جمالية ليكسب قواما بنائيا وأسلوبيا يرفد النص بالكلام والتلاحم والترابط<sup>(5)</sup>. وستقوم بتناول بعض النماذج الشعرية لرصد تأثير ظاهرة التوازي على المسار الإيقاعي في مدونة أصحاب الملقات، فمن أهم أنواع التوازي التي ستتناولها:

(1) Pour la poétique, P:68, H.Meschonnic, تلا عن: التوازي ولغة الشعر، محمد كوني.

(2) اللغة الشعرية: دراسة في شعر حيد سعيد، محمد كوني: 33.

(3) T.Todorov:p:165, Théorie de laLitterature

(4) A.Greimas,p:148, Sémantiquestructurale.

(5) ينظر:فاعلية التوازي في النقد الحديث، بشرى صالح،(مقالة) جريدة الثورة، في 24/10/2002

## 1- التوازي الصرفي الصوتي:

يمثل التوازي الصرفي في معاودة بعض الصيغ المتماثلة في نسقها الصرفي وذلك لخلق وحدة إيقاعية ترفد الإيقاع الداخلي للقصيدة وتدعمه، وإن هذا النوع يبين أثر اشتقاقات اللفظة أو تكرار صيغ بعينها في تشكيل النصوص الشعرية وما لهذا الأنساق المتوازنة من إيجاء ومعنى يمكن للباحث أن يستدل عليها سواء أكانت تلك المعودات أفقية أم عمودية على الرغم من عدم الالتزام التام بالحركات الإعرابية، ونماذجه كثيرة في قصائد المعلقات، فمن ذلك:

### الأمودج الأول قول لبيد:

فَمَنْ تَجَرَّمْ بَعْدَ عَهْدِ أَنْبِيئِهَا      حَجَّجَ خَلْوَانَ خَلَالِهَا وَحَرَامِهَا<sup>(1)</sup>

التوازي الصوتي الصرفي يكمن في التكرار الأفقي للكلمتين (دمن/ حجج)، نصيغتهما جمع تكسير ووزنهما (فعل)، وأن مجيء الصيغتين المتوازيتين داخل السطر الشعري بشكل بؤرة إيقاعية تضيء النسق الذي يشغلانه، ولاسيما في بداية صدر وعجز البيت مما يزيد من درجة إيقاع الداخلي للبيت.

وهناك صيغ صرفية متوازية للأفعال المضارعة قد وردت أفقيا في معلقته، نذكر منها:

تُرْقَى وَتَطْعَنُ فِي الْعَيْنَانِ وَتُتَّجِي      وَرَدَ الْحَمَامَةَ إِذْ أَجَدُ حَامِهَا<sup>(2)</sup>

إن توازي اللفظتين: (ترقى) و(تطعن) داخل السطر الشعري بشكل بؤرة إيقاعية تضيء النسق الذي يشغلانه، وإن دخول مورفيم (التاء) على المورفيم الحر وبهذا التناجح في الفعلين يضيف على البنية الإيقاعية للقطعة دفقة أخرى من الحيوية، وإن هذا التوازي بين الفعلين جاء منسجما مع ما أراده الشاعر من إجراء تشابه بين فرسه وبين الحمامة عن طريق تشبيه سرعة عدوها بسرعة طيران الحمامة إذا كانت عطشى<sup>(3)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 90.

(2) المصدر نفسه: 106. ومنه قوله أيضا: (بيتا/ رفيعا: 109).

(3) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.



ومنه قوله:

فَبِنَى لَنَا يَتِيماً رَقِيعاً سَمَكَةً  
فَسَمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وَغَلَامُهَا<sup>(1)</sup>

إن التوازي الصوتي الصرفي يكمن في (بيتا/ رقيعا)، فأدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، وإن دخول مورفيمي (الياء) و(التنوين) المقيدتين على المورفيم الحر وبهذا التناجج يضيفان على البنية الإيقاعية للبيت دفقةً أخرى من الحيوية، وجاء تكرار صوت الألف في الصيغتين منسجماً مع الرفعة والعظمة التي يدعيها الشاعر لأبناء قبيلته.

الأموذج الثاني: معلقة زهير بن أبي سلمى

يقول الشاعر:

قَبْرُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ غَمَائِنِ  
جَمَلِنِ الْقَنَانِ حَنْ يَمِينِ رَحَزَلَةٍ  
عَلَوْنَ بِأَمْطِ عَيْتَاقٍ وَكَلْبَةٍ  
وَوَزَكْنِ فِي السُّوْبَانِ يَغْلَوْنَ مَثْنَةً  
بَكْرُنَ بَكُوراً وَاسْتَحْرُونَ بِسُحْرَةٍ  
وَلِيهِنَّ مَلْهَى لَطِيفٍ وَمَنْظَرٍ  
كَأَنَّ فِتَاتِ الْمَهْنِ فِي كُلِّ مَنْزِلِ  
فَلَمَّا وَرَدْنَ الْمَاءَ رُزِقْنَ جَمَامَةً  
ظَهَرْنَ مِنَ السُّوْبَانِ ثُمَّ جَزَعَتَهُ  
جَزِيٍّ وَمَنْ يَغْلَسُ يَغَاوِبَ يَظْلَمُهُ

تَحَمَّلْنَ بِالْعَلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْتُمِ  
وَكَمَّ بِالْقَنَانِ مِنْ مُجَلٍّ وَمُخْرِمِ  
وَرَادَ حَوَائِثِهَا مُشَاكِمَةَ الدَّمِ  
عَلَيْنِهِنَّ ذَلِكَ الثَّامِمِ الْقَتْمِ  
فَهُنَّ وَوَادِي الرُّمِّ كَالْيَدِ لِلْقَمِ  
أَبِيقَ لَعَيْنِ الْبَاطِرِ الْمَتْرَمِ  
نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الْفَنَاءِ لَمْ يَحْطَمِ  
وَضَعْنَ عِصِيَّ الْحَاغِرِ الْمُتَحَيِّمِ  
عَلَى كُلِّ قَنْيَةٍ قَشِيْبٍ وَمَقَامِ<sup>(2)</sup>  
سَرِيْعاً، وَإِلَّا يَتِيْدُ بِالظَّلْمِ يَظْلِمِ<sup>(3)</sup>

(1) شرح المعلقة السبع: 109.

(2) المصدر نفسه: 73-75.

(3) المصدر نفسه: 80.

يكنم التوازي الصوتي الصرفي أقتيا بين (ملهي، منظر)، (لطيف، أتيق)، (ظهيرن، جزعن)، (وردن، وضعن)، (جريء، سريع)، ونلاحظ علاقة التوازي الصرفي عموديا بين (جعلن، علون، بكرن، نزلن، وضعن، ظهيرن) وبين (مجن، لطيف، أتيق) وبين كلمات القوافي (الدم، الغم)، وبين (المتنعم، المتوسم)، ولاشك في أن هذا العنصر يمثل عنصراً مهماً، من عناصر الإيقاع، وتمثل فيه قدرة الشاعر على إحداث نوع من التناسب بين الدلالة والإيقاع، من جهة، وبين عناصر بناء القصيدة وشكلها، بحيث يسهم ذلك الإيقاع في خدمة الدلالة، ويمتزج معها، ولا نستطيع الفصل بينهما.

## 2- توازي التركيب النحوي:

إذا كان ما ندعوه بالشعر، يسعى باستمرار إلى خرق النحو<sup>(1)</sup> على حد تعبير غريماس A.Greimas، فليس معنى ذلك أن الشعر نسق لقواعد اللغة العادية، بقدر ما هو توسيع وإغناء تقضيها اللغة الشعرية، فالنحو الشعري يخضع لضرورات إيقاعية، وقد ركز أوبريك O.Brik على التعايش القائم في الشعر بين الإيقاع والتركيب، إذ قوانين تأليف اللغة الشعرية هي نفسها قوانين الإيقاع التي تعقد الطبيعة النحوية للشعر<sup>(2)</sup>، وفي هذا النوع من التوازي تكون وحدات التركيب النحوي متساوية في شقيه، ويكون الثاني منتظماً لانتظام ذاته الموجود في الأول، سواء أكان تعاقب الشقين أفقياً أم عمودياً، وذلك لتأدية وظيفتين: أولاهما هي خدمة البعد الإيقاعي، وثانيهما: يهدف إلى تبليغ رسالة ما<sup>(3)</sup>، لأن هذه التراكيب ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية<sup>(4)</sup>، فمن ذلك:

الأموذج الأول: قول الحارث بن حلزة:

فَرَدَدْتَهُمْ بِعَفْنٍ كَمَا يَخُجُّ رُجٌّ مِنْ شَرْتِ الْمَزَادِ الْمَاءِ

(1) 148A.Greimas,P: ,structurale Sémantique

(2) Théorie de la littérature. T.Todorov,P:148

(3) ينظر: ظواهر أسلوبية في شعر مدوح عدوان: 116.

(4) ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): 26.

وَحَمَلْنَاَهُمْ عَلَى حَزْمٍ تَهْلَا      نَ شِيْلَاً وَدُمِّي الْأَسْنَاءَ  
 وَجِبْهَتَاهُمْ بَطْفَيْنِ كَمَا تُنْ      مَزْنِي جَمْسَةَ الطَّوِيِّ الدَّلَاءَ  
 وَقَعَلْنَا بِهِمْ كَمَا عَلَّمَ اللهُ      وَمَا إِنْ لِلْحَمَائِيْنِ وَمَاءٌ<sup>(1)</sup>

نجد في هذه الأبيات نسقا من التوازي التركيبي النحوي عمودياً وذلك كالآتي:

فرددناهم بضمين/ وحملناهم على حزم/ وجبهتاها بطن

التركيب النحوي الأول التركيب النحوي الثاني التركيب النحوي الثالث

1- (ف): (أداة ربط) 1- (ف) (أداة ربط) 1- (ف): (أداة ربط)

2- (وردد): (فعل) 2- (و(حمل): (فعل) 2- (وجه): (فعل)

3- (ونا): (حقل مكرر) 3- (ونا) (حقل مكرر) 3- (ونا): (حقل مكرر)

4- (وهم): (حقل مكرر) 4- (وهم): (حقل مكرر) 4- (وهم): (حقل مكرر)

5- (والباء): (حرف جر) 5- (و(على): (حرف جر) 5- (والباء): (حرف جر)

6- (وضعن): (اسم مجرور) 6- (وحزم): (اسم مجرور) 6- (وضعن): (اسم مجرور)

نلاحظ أن وحدات التركيب النحوي متساوية في الجمل الثلاث من عملية التوازي، كما يوجد تطابق بين الجمل الثلاث من حيث التعاقب، في حين أن التطابق اللفظي ل(لا) و(نا) و(هم) في الجمل الثلاث أدى إلى تطابق أكبر بين النسق الثلاث، وإن لم تكن تنتمي إلى دائرة التوازي. وإن هذا التركيب التوازي النحوي للنسق الثلاث أدى إلى تعميق الجرس الداخلي للقصيدة، ومن جهة أخرى زاد في تعميق الفكرة التي يقصدها الشاعر، لأن الشاعر في موقف يصف حسن بلائهم في المعركة إذ كأنه أراد بهذا التوازي النحوي أن يبين للمتلقى وحدة صفوفهم في قتال العدو وشدة بأسهم في ساحة المعركة، لذلك نراه استخدم الضمير(نا) للدلالة على عظم شأنهم ووحدة كلمتهم، ورسم لنا خطة المعركة والمتكونة من: (رددناهم): أي رد كيد الأعداء، (حملناهم): اضطرار العدو للهرب واللجوء إلى الجبال للاختباء (جبهتاهاهم): ردهم وقتلهم أشد القتال، ومن جهة أخرى إن الشاعر استطاع من خلال هذا التوازي التركيبي النحوي أن يزيد من التواضع والترابط بين الأبيات في نطاق الإطار البنائي للقصيدة إذ إن لتكرار حروف العطف (الفاء والواو) في الأبيات الثلاث الدور الأهم في إحداث تلك التواضع، ومنه قوله أيضا:

(1) شرح المعلقات السبع: 154.

أَعْلَيْنَا جُنَاحُ كَيْفَ أَنْ يَنْغُ      نَمَّ غَازِيهِمْ وَيُنَا الْجَزَاءُ  
 أَمْ عَلَيْنَا جَرِي إِذَا كَمَا نِي      طَ بِجَوْرِ الْمُحْتَسِلِ الْأَهْيَاءُ<sup>(1)</sup>

تكمن توازي التركيب النحوي عموديا في:

- |                        |                        |
|------------------------|------------------------|
| 1- (أم): (حقل مكرر)    | 1- (أم): (حقل مكرر)    |
| 2- (علينا): (حقل مكرر) | 2- (علينا): (حقل مكرر) |
| 3- (جري): (حقل مكرر)   | 3- (جري): (حقل مكرر)   |
| 4- (قضاة): (اسم)       | 4- (حنيفة): (اسم)      |
| 5- (أم): (حقل مكرر)    | 5- (أم): (حقل مكرر)    |
| 6- (ليس): (أداة)       | 6- (ما): (أداة)        |

إن الوحدات النحوية متساوية في الشقين و هناك تطابق من حيث التعاقب، أما وجود التوافق اللفظي ل(أم/ علينا/ جري) في الجملتين ساهمت في تكتيف التطابق بين الجملتين وإن كان خارج دائرة التوازي، وإن تساوي شقي الجملتين من ناحية التركيب النحوي وتطابقهما من حيث التعاقب، أضاف إلى النص جرسا موسيقيا مما أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن الناحية الدلالية قام الشاعر برسم هذا التوازي النحوي لكي يبين للمتلقي أنهم لا يتحملون ذنب الآخرين، وكأنه قام بهذه التسوية لكي يبين لنا أن مخاطبه يساوي بين المذنب والبريء، إذ إنهم تحملوا ذنوبا لم يرتكبوها وهم غير مسؤولين عنها.

الأموذج الثاني: معلقة طرفة

يقول الشاعر:

لَمَسْرُكٍ مَا أُنْزِي عَلَيَّ بَعْمَةً      نَهَارِي وَلَا لَيْلِي عَلَيَّ يَسْرَمَتِي<sup>(2)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 157.

(2) المصدر نفسه: 67.

يكمُن التوازي التركيبي بين شطري البيت أفقياً وذلك في قوله: (ما أمري عليّ بغمة/ لا ليلى عليّ بسرمدى)، والشاعر وظف عنصر التوازي لغرض الفخر.

### 3- التوازي الدلالي:

لأنماط التوازي الدلالي أهميتها الخاصة في إغناء أنساق النص وتنميتها و توسيع العلاقات الداخلية القائمة فيها، إن أهمية التوازي الدلالي تكمن أساساً في احتواء جزءٍ لجزءٍ آخر في القصيدة سواءً اتحدت هذه الأجزاء أسطراً أو جملاً أم عبارات متتابعة، إذ يؤدي إلى الترابط بين أجزاء القصيدة وتوحيدها بعضها مع البعض حفاظاً على الوحدة العضوية للقصيدة، والتوازي الدلالي يتحقق باشتراك الكلمات في المعنى نفسه الذي يتولد في ذهن التلقي عبر ما يوحى به التقابل والتجاور بين الكلمات من معانٍ ودلالات، وينقسم على:

#### أ- التوازي الترادفي:

وهو تشابه بين عنصرين متتالين لإثبات المعنى الدلالي، ويكون بصيغة تعبيرية مختلفة شكلاً ومتفقة مضموناً، فمن ذلك قول طرفة بن العبد:

جَنُوحٌ دَفَاقٌ عَنَدَلٌ نَسْمُ أَفْرِصَتْ لَهَا كَيْفَاهَا فِي مُعَالِي مُصَعَدٍ<sup>(1)</sup>

استخدم الشاعر التوازي الدلالي بالترادف في (معالي/ مصعد) إذ إن معناهما: المعالاة والإعلاء والتصعيد، وهذا تقابل بالترادف أدى إلى إحداث جرس موسيقي يضاف إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة، وجاءت إيماء صوتي الألف والصاد في الكلمتين منسجماً مع ما أراده الشاعر من وصف الناقة بأن كفاها عليت في خلق معلى ومصعد<sup>(2)</sup>.

#### ب- التوازي المتضاد:

تشابه بين طرفين متعادلين ومتتالين على مستوى البنية التركيبية، ولكنهما متقابلان تقابلاً ضدياً من حيث دلالة تلك العناصر، وهذه البنية التضادية تجذب القارئ إلى النص، فالخصيصة

(1) شرح المعلقات السبع: 54.

(2) ينظر: المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

الطاغية التي تمثلها اللغة في الخلق الشعري ليست التوحيد، بل المغايرة والتضاد<sup>(1)</sup>، ومن ذلك قول امرئ القيس:

فتوهرح فالمقراة لم يعغبر رسمها      إما نسجتها من جنوب وشمال<sup>(2)</sup>

فقوله (جنوب وشمال) فيه توازي بالتضاد لأن الكلمتين متقابلتان تقابلا ضديا، تدلان على تعاقب الرياح على الأماكن التي تذكر الشاعر محبوبته. ومنه قوله أيضا:

تصدت وتبدي عن أسبل وتثني      بناظرة من وحش وجمرة مطفل<sup>(3)</sup>

إذ إن التوازي بالتضاد يكمن في قوله (تصد وتبدي) للدلالة على تفتح الحبيبة وتأييها، إذ هي تقبل بوجهها عليه وتصد عنه، معبرا بالحركة الحسية عن المعن النفسي مما زاد من عذابات الشاعر<sup>(4)</sup>.

#### الأمموزج الثاني:

يقول زهير:

وأعلم ما في اليوم والأمن قبلة      ولكنني عن حلم ما في قدرهم<sup>(5)</sup>

(1) في الشنفة: 49.

(2) شرح المعلقات السبع: 14.

(3) المصدر نفسه: 24.

(4) ومنه قوله أيضا: وقوله: (ليس بفاحش ولا بمعطل): دلالة على احتلال طول عنقها، وقوله: (نفل المقاص في منى ومرسل): دلالة على وفور شعرها وغزارته، وتظهر برخص غير شئن: دلالة على أنها امرأة ناعمة مدللة. لشرح المعلقات السبع: 26، 27.

(5) شرح المعلقات السبع: 82.



فقوله: (نهارى وليلي): هو توازي دلالي بالتضاد، فالشاعر له تجربة في هذه الحياة فيقول:  
لا تغمي التواب فيطول ليلي ويظلم نهارى.

### ت- التوازي الترابطي:

وقد يتجسد التوازي الدلالي بين البيتين وذلك عندما يكون البيت الثاني ملحق بالبيت الأول ومكمل له<sup>(1)</sup>، فيعمل هذا النوع من التوازي على تماسك بنية القصيدة عن طريق تتابع الجمل وتوشحها فيما بينها دلاليا. وقد عده النقاد القدامى هذا النوع من التوازي عيبا وسموه بال(التضمين)، فمن ذلك قول عمرو بن كلثوم:

وَرَلَيْتَ مُهْلَهَاتًا وَالْحَيْرَ مِنْهُ	زُهَيْرًا يَغْسِمُ ذُخْرَ السَّائِرِينَ
وَعَتَابًا وَكَلْمًا جَمِيحًا	بِهِمْ نُنَا سِرَاتِ الْأَكْرَبِ
وَذَا الْبُورَةِ الَّتِي خُدَّتْ عَنَّا	بِهِ نُخْسَى وَنُخْسَى الْمُخْجَرِينَ <sup>(2)</sup>

نلاحظ أن هناك ترابطا تاما بين الأبيات، إذ يتعلق البيت بسابقه لتشكل صورة واحدة وإيقاع متواصل، يعبر عن فخره واعتزازه بأجداد قبيلته إذ إنه استرسل في ذكر أبطال قبيلته وذلك عن طريق نسيج من التوازي الدلالي الذي من خلالها ربط بين الأبيات الثلاثة، فأحدث بذلك توازيا دلاليا أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للمعلقة.

### ث- التوازي الاستقرائي:

وهو أن تقوم الجملة باستقراء لفظة وردت في الجملة السابقة بيانا أو تفسيراً أو تعريفا لها<sup>(3)</sup>، فمثه قول امرئ القيس:

(1) ينظر: الشعر العربي الحديث: 472.

(2) شرح المعلقات السبع: 122.

(3) ينظر: شعر سعدى يوسف-دراسة تحليلية نقدية-سمير صبري(الطروحة دكتوراه)، جامعة صلاح الدين، 2004:



وَتَسْوَمُ دَخَلْتُ الْخَيْدِرَ خَيْدِرُ عَيْزَةَ      فَقَالَتْ لَكَ الْوَيْلَاتُ إِلَيْكَ مُرْجِلِي<sup>(1)</sup>

فقوله (خدر عئيزة) بيان وتفسير للفظه (الخدر)، وبذلك تشكل في البيت التوازي الاستقرائي.

### ج- توازي الذروي التصاعدي:

في هذا النوع من التوازي تتصاعد الدلالة باتجاه الدرورة، إذ يحاول الشاعر الوصول إلى قمته تدريجياً<sup>(2)</sup>، فمته قول امرئ القيس:

خَرَجْتُ بِهَا أَمْشِي ثَجْرُورًا وَأَنَا      عَلَى الْوَيْلَاتِ ذَيْلَ مِرْطِ مَرْحَلٍ<sup>(3)</sup>

يكنم التوازي الدلالي التصاعدي في قوله (خرجت/ تمشي/ تجر) إذ إن هذه الأفعال الثلاثة توحي بحركة متدرجة: (خرجت) وهي حركة بطيئة تمثل حركة البداية، ثم (تمشي) الحركة أسرع، ثم (تجر) وهي الحركة السريعة.

### ح- التوازي التقسيمي (الطبي والنشر):

وهو أن يذكر أموراً متعددة، ثم يذكر ما لكل واحد منها من الصفات المسوق لها الكلام، من غير تعيين، اعتماداً على ذهن السامع في إرجاع كل صفة إلى موصوفها<sup>(4)</sup>، فمن ذلك:

### الأنموذج الأول: قول طرفة:

وَلَوْلَا ثَلَاثُ هُنَّ مِنْ عَيْشَةِ الْفَتَى      وَجَدْتُكَ لَمْ أَحْفِلْ مَتَى قَامَ ضُرُودِي  
فَمِثْقَلُهُنَّ مَسْبُحِي الْعَاذِلَاتِ بِشَرِيَّةِ ك      مَتَى مَتَى مَا تُغَلِّبُ أَلَاءَ تَزِيدِي

(1) شرح المعلقات السبع: 17.

(2) ينظر: التوازي وأثره الإيقاعي والدلالي: دراسة تطبيقية في ديوان نوحى في غير أوانة لحمد سعيد (بجت)، د. محمد جواد حبيب البدراني: 108.

(3) شرح المعلقات السبع: 153-154.

(4) ينظر: الإيضاح: 355.

وَكَسْرِي إِذَا نَادَى الْمَضَامُ مُحْتَباً  
كَسِيدَ الْغَضَا لِيَهْتَهُ الْمَسْوَرُو  
وَقَصِيرُ يَوْمِ الدُّجَنِ وَالِدَجْنُ مُعْجَبٌ  
بِيَهْكَنِي نُحْتِ الْخِيَامُ الْمَعْمَرُو<sup>(1)</sup>

وهذا الأسلوب يسمى بأسلوب الطي والنشر إذ لأول مرة استخدمه طرفة بن العبد في عرضه لذافته الثلاث عرضاً منطقياً، إذ يقول: لولا ثلاث.....، نراه يورد في الآيات الثلاثة اللاحقة، تلك اللذاذات، وهي: (شرب الخمر وإخالة الملهوف ومعاشرة النساء).  
فهو إذ تحدث عن لذاته في بيت واحد، عاد وفصلها في آيات ثلاثة، وهذا غط من التفكير لم يعرفه العرب إلا في العصر العباسي.

الأمثلة الثاني: معلقة الحارث:

يقول الشاعر:

أَيُّهَا الثَّاطِقُ الْمَرْقَشُ حَتَّى  
عِنْدَ عَنَرِي وَرَمَلُ إِذْكَ بَقَا  
مَنْ لَنَا عِنْدَهُ مِنَ الْحَجْرِ أَيَا  
تِ ثَلَاثٌ فِي كُلِّهِنَّ الْقَهَا  
أَيَّةُ شَارِقِ الشَّقِيقَةِ إِذْ جَا  
عَتَّ مَعْدُ لِكُلِّ حَسِي إِوَاة  
حَوْلَ قَيْسِ مُسْتَلِيمِينَ بِكَشِبِ  
فَرَطِيسِي كَالْغَةُ عَنَبَلَا  
وَصَيِّتِ مِنَ الْعَوَاتِكِ لَا لَنْ  
هَمَا إِلَّا مَيِّسُهُ زَعَلَا

\*\*\*

ثُمَّ حَجْرًا أَضِي ابْنَ أُمِّ قَطَامٍ  
وَلَسَهُ قَارِيسِيَّةٌ غَضَفَرَاءُ<sup>(2)</sup>

يكنم التوازي التقسيمي في قوله (آيات ثلاث....) ثم يورد في الآيات اللاحقة تلك الآيات.

(1) شرح المملقات السبع: 59-60.

(2) المصدر نفسه: 153-154.

## خ-توازي الأوجي:

وهو أن يكون السطر الأول من البيت ناقصاً فيأتي السطر الثاني مكملًا لعنائه، فيبدأ السطر الثاني بما انتهى به السطر الأول من كلمات ليتم المعنى<sup>(1)</sup>. ومنه قول لبيد:

حَتَّى إِذَا مَلْنَا جُمَادَى مِرَّةً      جَزَاءً فَطَالَ صَيَامُهُ وَصِيَامُهَا<sup>(2)</sup>

نلاحظ بأن المعنى في الشطر الثاني من البيت مكمل ومتمم للمعنى في الشطر الأول، ونرى هذا النوع من التوازي بين الأبيات المبدوءة بأدوات الشرط، إذ لا يكتمل المعنى في الشطر الذي فيه فعل الشرط إلا بعدما يأتيه جواب الشرط الذي يكون في الشطر الثاني.

وقد يكمن التوازي الأوجي بين البيتين وهذا ما يسمى بالتضمنين (التعلق)، فمن ذلك قوله

أيضاً:

حَتَّى إِذَا أَلْقَيْتَ يَدَا فِي كَأْفِرٍ      وَأَجْنَنْ عَوْرَاتِ الثُّغُورِ ظَلَامُهَا  
أَسْهَلْتُ وَأَقْصَيْتُ كَجِدْعٍ مُتَيْفَةٍ      جَزَاءً يَخْصُرُ دُونَهَا جَزَائُهَا<sup>(3)</sup>

نلاحظ أن المعنى لم يكتمل في البيت الأول منهما فيأتي البيت الثاني ليكمل المعنى، وهذه التكملة تعيد للبيت توازيه ويعيد أيضاً إلى النص ككل التوازي المطلوب، من خلال خلق الانسجام والتزامن والترابط بين أجزاء النص الذي هو تعبير عن رؤية الشاعر ككل، لأن التوازي خروج من الحيز الجزئي المتمثل بالكلمة أو السطر أو البيت، إلى الحيز الكلي الذي يتعلق بالخطاب الأدبي، أو البنية الكلية المتمثلة بالنص.

## ثالثاً: الجناس:

من الفنون التي من شأنها أن تزيد جمال الموسيقى في الشعر، لأنه يعتمد تكرار أصوات بعينها في البيت الشعري، فيخلق بذلك نوعاً من التوافق والانسجام النغمي الناجم عن تردد

(1) الشعر العربي الحديث: ص. موزية: 466.

(2) شرح المملكات السبع: 97.

(3) المصدر نفسه: 105-106.

الأصوات، موقراً لإيقاعاً موسيقياً تطرب له الأذان، ولعلّ هذه الفكرة هي الأساس في الإيقاع بشكل عام، فالوزن أساسه تردّد تفعيلات متماثلة أو متباينة بين حين وآخر، وكذلك الحال في القافية؛ الفاصلة الموسيقية التي تتكرّر في نهاية الأبيات، إلّا أنّ التجنيس يعمل داخل البيت ويحقّق إيقاعاً من كلمة لكلمة، في حين تحقّقه القافية من بيت لبيت<sup>(1)</sup>.

والجنانسة عند ابن المعتز هي ما تكون الكلمة لمجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها وما يشتقّ منها<sup>(2)</sup>، وهذا التعريف يضمّ أنواعاً مختلفة من التجنيس، وقد تبارى البلاغيون في تفريعاته وبيان أنواعه<sup>(3)</sup>.

وللوقوف على طبيعة التجنيس في شعر المعلقات وأثره في لغته، نشير إلى ثلاثة أنواع من التجنيس:

### 1- الجناس التام:

عرفه القدماء بأن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً<sup>(4)</sup>، وفيه تتفق اللفظتان من حيث نوع الحروف وعددها وهيئاتها وترتيبها، ويختلف المعنى، وهذا النوع أعلى مراتب الجناس جمالاً بسبب الاتفاق التام في صورة اللفظة وأصواتها، فمن ذلك قول زهير:

وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنَاهَا يَتَلْتَهُ  
وَإِنْ يَرَقَّ أَسْبَابَ السَّمَاءِ يَسْتَلِمُ<sup>(5)</sup>

يكنم الجناس التام في قوله (أسباب/ أسباب)، فالكلمتان متفقتان من حيث نوع الحروف وعددها وهيئاتها وترتيبها، ولكنهما مختلفان في المعنى، لأن ال(أسباب) في صدر البيت تعني معنى السببية أي أسباب الموت، في حين أن ال(أسباب) في عجز البيت تعني الصعود، أي الصعود إلى السماء فراراً من الموت.

(1) ينظر: بنية اللغة الشعرية: 82.

(2) كتاب البديع، عبد الله بن المعتز: 25.

(3) ينظر: المعنى: 1 / 321 - 332، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 1 / 343 - 361، وجواهر البلاغة: 396 - 403.

(4) ينظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 1 / 342.

(5) شرح المطفلات السبع: 83.

## 2- الجنس الناقص

وهو الذي تختلف فيه اللفظتان في أحد الأمور الأربعة (نوع الحروف، وعددها، وهيئاتها، وترتيبها) <sup>(1)</sup>، فمن ذلك:

الأمودج الأول قول عمرو بن كلثوم:

وَتَحْنُ الْحَابِئُونَ بِرِي أَرَأَيْ  
وَتَحْنُ الْحَاكِمُونَ إِذَا أُطِغْنَا

تَسَفُّ الْجِلَّةُ الْخُورُ السُّدْرِينَا  
وَتَحْنُ الْعَازِمُونَ إِذَا عُسْمِينَا <sup>(2)</sup>

يكمن الجنس الناقص في (الحاسبون/الحاكمون) إذ إنهما اشتركتا في أربعة حروف (ح، ن، و) وفي الترتيب والهيئة وكلاهما على وزن (فاعلون)، وهذا الاشتراك الصوتي بين الكلمتين يمثل انزياحا صوتيا أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للبيت.

الأمودج الثاني معلقة لبيد، إذ يقول فيها:

فَمَلَا قُرُوعُ الْأَيْهَتَانِ وَأَطْفَلَتِ  
بِالْجِلْهَتَيْنِ ظَبَاوَهَا وَنَعَامَهَا <sup>(3)</sup>

يكمن الجنس الناقص في (ظباؤها/نعامها) إذ إنهما اشتركتا في ثلاث حروف (ا، هـ، ا) وفي الترتيب والهيئة وكلاهما على وزن (فعالها)، وهذا الاشتراك الصوتي بين الكلمتين أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي للبيت، أما من الناحية الدلالية فقد جاءت الاختلاف في نوع الحروف منسجما مع طبيعة الاختلاف بين الظبي والنعامة.

الأمودج الثالث: معلقة زهير، إذ يقول فيها:

فَكَلًّا أَرَأَيْكُمْ أَهْبَحُوا يَنْقَلِبُونَ  
صَحِيحَاتِ مَالٍ طَالِمَاتٍ يَمْخَرِمُ <sup>(4)</sup>

(1) ينظر: البلاغة والتطبيق، احمد مطلوب: 45.

(2) شرح المملقات السبع: 123.

(3) المصدر نفسه: 90.

(4) المصدر نفسه: 81.

يكمن الجناس الناقص أفقياً في عجز البيت في (صحباح/ طالعات) حيث اشتركت الكلمتان في حرفي (ا، ت) عددا وترتيباً وهيئة، مما أضاف جرماً موسيقياً إلى الإيقاع الداخلي<sup>(1)</sup>.

### 3- التجنيس الاشتقائي

أما النوع الثالث من التجنيس في شعر المعلقات فهو التجنيس الاشتقائي، الذي تشتمق فيه اللفظتان بعض الألفاق في حروفهما الأصلية، وفي أصل المعنى الذي انحدرتا منه، كأن تشتمق إحداهما من الأخرى، وفيه يقع التكرار في بعض الأصوات، والاشتقاق هو تجانس بين كلمتين من أصلٍ معجمي واحد<sup>(2)</sup>، وهذا النوع يبدو أقلّ قدرة على تحقيق الإيقاع من النوعين الآخرين، لأن الأصوات المتكررة أقلّ، وكذلك لاختلاف الصيغة الصرفية أو العروضية، وقد وجدنا هذا النوع وافر الأمثلة في شعر الشاعر، وتجد منه الكثير في القصيدة الواحدة بل في الصفحة الواحدة، وقد أشرت إليها في التكرار الاشتقائي، فمن ذلك:

الأممؤذج الأول: يقول الحارث:

فَهْدَاهُمْ بِالْأَسْوَدَيْنِ وَأَنْسُرُ السِّلِّ وَبَلَسَخَ تَشْتَقَى بِسَوِ الْأَشْقِيَاءِ<sup>(3)</sup>

يكمن الجناس الاشتقائي في (تشقى/ الأشقياء) إذ إنهما من أصل واحد وهو (ش-ق-ي) وهذا الأصل الثلاثي قد تكرر في الكلمتين مما أدى إلى إحداث جرس موسيقي تصاف إلى الإيقاع الداخلي للقصيدة، ومن جهة أخرى أن إيحاء الأصوات الثلاث (ش-ق-ي) يوحي بتفشي وتفجر الموم والمعاناة وهذا يتلاءم مع ما أراده الشاعر من صب الشر والهزيمة لخصمه في المعركة.

(1) ومن أمثلة الجناس الناقص فيمعلته قوله: (فتات، ننا)، (علم، عم) لشرح المعلقات السبع: [74+82].

(2) تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر: 280.

(3) شرح المعلقات السبع: 153.

الأممؤذج الثاني: معلقة طرفة بن العبد الذي يقول:

بِلاَ حَدَثٍ أَحَدْتُهُ وَكَمَّ حَدَثِي  
هِجَانِي وَقَدَّتِي بِالشَّكَاةِ وَمَطْرُوبِي<sup>(1)</sup>

إن الشاعر قام بالتجنيس الاشتقاقي في (حدث/ أحدته/ محدث) ألفاظ ثلاث لبنية واحدة وهي (ح-د-ث)، وهذا يحسب للشاعر كإثراء صوتي أدى إلى إثراء الإيقاع الداخلي في القصيدة، وإن إيحاء صوتي (الثاء والدال) ساعد على تكثيف إيحاء الشاعر على براءته من كل إساءة تجاه ابن عمه مالك، وأوحى بهما على ما بدر له من ابن عمه من جفاء وإساءة، فتكرار البنية (ح-د-ث) ثلاث مرات توحى بمجم المشاكل والمعموم والمعاناة القائمة بينه وبين ابن عمه مالك.  
الأممؤذج الثالث: معلقة زهير بن ابي سلمي حيث يقول:

وَمَنْ يَجْمَعِ المَعْرُوفَ مِنْ ذُوْنِ هِرْهَرِي  
يَقْرَهُ وَمَنْ لَا يَنْقِي الشُّتْمَ يُشْتَمُ<sup>(2)</sup>  
وَإِنْ سَفَاهَةَ الشَّيْخِ لَا حِلْمٌ بَعْدَهُ  
وَإِنْ الفُكْسَى بَعْدَ السَّفَاهَةِ يَحْلُمُ<sup>(3)</sup>

يكمن الجناس الاشتقاقي في البيت الأول في (الشتم/ يشتم)، حيث أنهما من أصل واحد وهو (ش-ت-م)، فهذا التجنيس أدى إلى تعميق الموسيقى الداخلية للقصيدة من خلال تكرار الأصوات (الشين والثاء والميم)، ومن جهة أخرى أن تكرار صوت الشين كأنه يوحى بتفشي الشتم بين الذين لا يذلون المعروف لصون عرضهم من الشتم.

وأما في البيت الثاني فيكمن التجانس الاشتقاقي في (سفاه/ السفاهة) لأنهما لفظتان من بنية (س-ف-ه)، وهذا الاشتراك الصوتي بين اللفظين المشتقين من بنية واحدة أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي، ومن جهة أخرى أن صوتي (الفاء والهاء) أضافا إيحاء العنف والاضطرابات إلى معنى البيت عندما أراد الشاعر أن يبين للمتلقي بأن الشيخ السفه لا يرجى منه تغيراً وإصلاحاً، لأنه ليس بعد الشيخ إلا الموت<sup>(4)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 63.

(2) المصدر نفسه: 82.

(3) المصدر نفسه: 84.

(4) وتلاحظ كثرة ورود هذا النوع من الجناس في معلقته فمن تلك النماذج: (منظر، ناظر)، (يعلون، عليهن)، (التاعم، التعم)، (متزل، تزلن)، (سعى، ساعيا)، (السلم، نسلم)، (شرح المعلقات السبع، 74 وما بعدها).

## رابعاً: التدوير

مصطلح عروضي قديم، وهو اشتراك الشطر الأول والثاني من البيت الشعري في كلمة واحدة<sup>(1)</sup>، وقد سمي البيت المدور: المداخل أو المدمج، يقول ابن رشيق: «والمداخل من الأبيات ما كان قسمه متصلاً بالآخر، غير منفصل عنه، وقد جمعتما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً، وأكثر ما يقع في عروض الخفيف، وهو إذ وقع في الأعراب دليل على القوة، وقد يستخفونه في الأعراب كال(هزج ومربوع الرمل) وما أشبه ذلك»<sup>(2)</sup>.

وللتدوير فائدة شعرية وليس مجرد اضطراب يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه ويظيل نعماته...<sup>(3)</sup>، إذ يحاول الشاعر من خلال هذا الأسلوب الانزياحي أن يجعل للبيت الشعري موسيقى داخلية تتولد من خلل الدوران الألفاظ فيه، فالبيت الشعري في هذا الفن عبارة عن وحدة متصلة لا يمكن فصل الشطر الأول عن الثاني من جهة المعنى. ومعلقة الحارث بن حلزة هي الوحيدة التي استخدم الشاعر فيها ظاهرة التدوير والتي حفلت به معلقته<sup>(4)</sup>، فمن ذلك قوله:

وَأَكَاثَا مِنَ الْحَوَاثِ وَالْأَبَا	وَ خَطْبَا نُنْتَسَى بِسَوْ وَتَسَاءُ
إِنْ إِخْوَانَنَا الْأَرَاقِمَ يَهْدُلُو	نُ عَلَيْنَا فِي قَبِيلِهِمْ إِخْفَاءُ
يَخْلُطُونَ الْبُرِيءَ مِثْلًا بِإِي الدَّن	بِ وَلَا يَنْقَعُ الْخَلْسِيُّ الْخَلَامُ <sup>(5)</sup>

إن التدوير الحاصل في الأبيات الثلاثة تؤدي وظيفة موسيقية عن طريق توسيع وإطالة النغمة الموسيقية فيؤدي إلى تعميق الإيقاع الداخلي للقصيدة، ومن جهة أخرى تيشق وراء ظهره التدوير في الأبيات الثلاثة إيماءات كامنة في ذهن الشاعر، إذ إن التدوير في البيت الأول حصل في

(1) ينظر: الشعر والنظم، د. جاد عير، 94.

(2) العمدة: 1/ 178، 177.

(3) قضايا الشعر المعاصر: 112.

(4) ونحن لم نجد تدويراً في مطلع معلقته وإنما جاء التدوير عنده في أبياته الداخلية لكي يجعل للمعنى متصلاً ومسترسلاً في البيت الثاني فلا يجرم للتلق من متعة التشويق في قراءة أكبر عدد من الأبيات دون ليزد شرح المعلقات السبع: 148.



الكلمة (الأبناء)، وأن مد الصوت في (الألف) يوحي بكثرة الأبناء والأخبار المحزنة التي وصلت إلى قبيلة البكري من قبل قبيلة التغلب، أما التدوير في السطر الثاني والذي جاء في الكلمة (يغلبون) أيضاً أتاح فرص الإطالة والتوسع للشاعر لكي يعبر عن طريق تدوير حرف المد (الواو) لمدى الغلو في العدوانية التي قامت به بني الأرقام من تغلب، أما التدوير في البيت الثالث والذي جاء في الكلمة (الذنب) فكان الشاعر بتقطيع الكلمة أراد لمخاطبه بأن يتبه إلى المذنب فلا يخلط البريء بالمذنب.

### خامساً: ظاهرة التذييل الأسلوبية:

وهي أن يذيل الناظم أو الناثر كلاماً بعد تمامه وحسن السكوت عليه بجملة تحقق ما قبلها من الكلام وتزيده وكيدها وتجري مجرى المثل بزيادة التحقيق<sup>(1)</sup>، وعرفه التبريزي بقوله هو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى الواحد بعينه، حتى يظهر لمن لم يفهمه، ويتأكد لمن فهمه<sup>(2)</sup>، وقد جعل علماء البلاغة التذييل من طرائق الإطناب<sup>(3)</sup> المفيد، وأحقوه ببابه، كما ألقوا التكرار كذلك بباب الإطناب وعدوه من طرائقه.

ومعظم علماء البلاغة ينصون على أن التذييل ضربان:

- 1- تذييل يجري مجرى المثل، لاستقلال معناه، واستغنائه عما قبله ويكون في جملة أو شطر له عمل من الإعراب.
- 2- التذييل الذي لم يجرى مجرى المثل، لعدم استغنائه عما قبله، ولعدم استقلاله بإفادة المعنى المراد<sup>(4)</sup>.

إن ظاهرة التذييل الأسلوبية التي كثرت في معلقة ليبيد لم تكن شائعة في الشعر الجاهلي ونلاحظ أنها تفردت في تلك المعلقة من بين المعلقات جميعاً مما يؤكد انزياحاً أسلوبياً يكسر رتابة المؤلف، فمن ذلك قول ليبيد:

(1) خزائن الأدب: 110.

(2) الواقي: 281.

(3) والتذييل نوع من لإطناب الذي هو: زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، أو هو تأدية المعنى بعبارة زائدة عن متعارف لوساطة البلاغة: لفائدة تقويته وتوكيده - نحو (رب إنني ومن العظم مني واشتعل الرأس شيباً) - أي: كثرت فأذا لم تكن في الزيادة فائدة، يسمى تطويلاً، إن كانت الزيادة في الكلام غير متعينة. ينظر: جواهر البلاغة: 154.

(4) ينظر: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبيوع، أحد الماشمي: 157.

فَأَفْطَحَ لُبَابَهُ مَن تَمَرُّضٍ وَصَلَهُ      وَلَشَرِّ وَأَصْلٍ خَلَجَ صَرَامُهَا<sup>(1)</sup>  
رَجَعَا بِأَمْرِ هِمَا إِلَى ذِي مِرَّةٍ      حَمِيدٍ وَتَجَعَّ صَرِيحُهُ إِزْرَامُهَا<sup>(2)</sup>

\*\*\*

صَادَقَنَ مِنْهَا فِرَّةٌ فَأَصْبَيْتَهَا      إِنَّ الْعَنَابِيَا لَا تُطْبِئِشُ سِبَاهُمَا<sup>(3)</sup>

\*\*\*

إِثْدَادُهُنَّ وَأَيْقَنْتَ إِذَا لَمْ تُلْدُ      أَنْ قَدْ أَحْمُ مِنَ الْمُخْوَفِ جِمَامُهَا<sup>(4)</sup>

\*\*\*

أَوْ لَمْ تُكُنْ تُذْرِي نَوَازُ بَائِي      وَصَالًا عَقْلِي حَبَائِلِ جَدَامُهَا<sup>(5)</sup>

\*\*\*

مِنْ مَعَشَرٍ مَنَنْتَ لَهُمْ أَبَاؤُهُمْ      وَلِكُلِّ قَوْمٍ سُنَّةٌ وَإِمَامُهَا<sup>(6)</sup>

\*\*\*

فَأَفْتَحَ مِمَّا قَسَمَ الْمَلِيكَ فِإِمَا      قَسَمَ الْخَلَائِقِ يَتَبْنَا عِلَامُهَا<sup>(7)</sup>

إن الأبيات المذيلة تتعدد في معلقته حتى لتكاد تشكل ظاهرة بارزة فيها، فتختلف عن بنية التعبير كما عرفناها لدى أصحاب المعلقات، وأن التذييل في أبيات لبيد هو من النوع الأول الذي يجري مجرى المثل إذ يتخذ طابع الحكمة التي ترمي إلى العبرة.

(1) شرح المعلقات السج: 95.

(2) المصدر نفسه: 97.

(3) المصدر نفسه: 100.

(4) المصدر نفسه: 103.

(5) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(6) المصدر نفسه: 109.

(7) المصدر نفسه ولصحيفة نفسها.

## المبحث الثاني الإنزياح في مستوى الإيقاع الخارجي

### الإنزياح في مستوى الإيقاع الخارجي

يتميز الشعر العمودي عن النثر بعدة مميزات لعل أهمها: الوزن والقافية، فوزن القصيدة هو هيكلها الذي تسير على نظامه، والقافية هي المقاطع الصوتية التي تتكرر في أواخر أجزاء القصيدة فتضفي عليها صبغة مميزة تخالف بها غيرها من القصائد.

ولقد ارتبط مفهوم الشعر عند العرب بالغناء والإنشاد، وقد ترتب عن هذا أن النص الشعري، أصبح لصيقاً بالأذن والسماع، فالشعر إذن هو تصوير للمعنى، يقوم على صياغة لفظية في إطار قوالب إيقاعية، وأن الإيقاع لا يتولد عن تكرار الضعيفات بل يتكوّن من نظام-دلالي، عبّر عنه الجاحظ بمصطلح الاقتران فهناك عناصر إيقاعية أخرى لا بد من توفرها في كل خطاب شعري، ويعد قول فاليري أن القصيدة هي ذلك التردّد الممتدّ بين الصوت والمعنى<sup>(1)</sup> هي الأقرب إلى طبيعة الشعر، خاصة العلاقة بين الوزن والمعنى، وهي علاقة تعارض.

ومن هذا التصور ندرك أن بنية الشعر قائمة على الإيقاع، وبذلك يصبح للوزن دوراً تمييزياً، وتنشأ في إطار ثلاث حركات أساسية:

- 1- حركة أولي في العدول عن لغة التخاطب العادية، والعدول يتطلب من الشاعر أن يدفع بالمادة اللغوية داخل قالب إيقاعي محدد.
- 2- حركة ثانية تتمثل في مراعاة إكراهات الوزن والقافية.
- 3- حركة ثالثة قوامها التغلب على الصراع الذي يتولد عن المزاوجة بين النظام الإيقاعي الذي يبنى على التماثل الصوتي ويقتضيه، وبين النظام اللغوي الذي يبنى على التمايز والتباين ويقتضيهما<sup>(2)</sup>.

(1) الشعرية العربية مرجعياتها وأبدالها النصية، د. مشري بن خليفة، 62.

(2) ينظر: الشعر والشعرية: محمد لطفى اليوسفي، 81.

## أولاً: الوزن

قد حدّ النقاد القدامى الشعر بأنه كلام موزون ومقفى، وهذا يوحى بوجود ارتباط تلازمي بين الشعر والوزن، فهو الركن الأساسي والأكثر ثباتاً من بين أركان الشعر<sup>(1)</sup>، فظل عنصر الوزن صامداً ومتلازماً بالشعر على الرغم من إحداث التغييرات في بقية العناصر، لأنّ في الشعر العربي حرصاً عظيماً على عنصر الرنين الموسيقي، فهو يكاد يكون موقوفاً على إطراب الأذن أولاً. فتلاوته لا تحمل إلا صائتةً، ولعل هذا الرنين الموسيقي هو الذي حتم التزام القصيدة بالعروض الواحدة، والضرب الواحد، والقافية الواحدة.. وهذه الصلة الوثيقة التي أحسها العرب بين الشعر والموسيقى في لغتهم جعلت بعض النقاد المحدثين يرى في اللغة العربية لغة شاعرة، بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية الموسيقية<sup>(2)</sup> وعلى هذا فإن (الوزن) طريقة لفرض الصورة صوتياً على الانتباه الذي قد ينهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها، مما يسبب تشتتاً بالانتباه، فيأتي الوزن ليؤدي دور الجامع لأشتاته<sup>(3)</sup>، والوزن يعرف بأنه حركة منتظمة والتنام لأجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها لهذا النظام<sup>(4)</sup>، ويعد الوزن الصورة الخاصة بالإيقاع ومهيذا أولياً له، ويقهّم من هذا كله ان الوزن له وظيفتين:

الأول: أنه يمنح الإيقاع القدرة على التشكل، لأن الوزن يوفر لـمعنى تنسيقاً صوتياً يسند الدلالة، وذلك لان البحر نفسه هو مجرد نتيجة أو كما كتب ياكسون هو مجرد نموذج بيت مجرد العناصر الثابتة، ويرسخ حدود التنوعات<sup>(5)</sup>.

والثاني: وظيفة التأثير في المتلقي. لذلك حدّ الكلام العادي - الخالي من الوزن والقافية - من ضمن معايير الإنزياح، وبذلك يمثل الالتزام بالوزن والقافية في النص الشعري إنزياحاً عن الشائع وانحرافاً عن المستعمل<sup>(6)</sup>، وقد يكون هناك علاقة بين نوع الدلالة وبين الوزن الشعري، لان الشاعر يختار من الأوزان ما تتسجم مع ما يحس به من أحاسيس ومشاعر<sup>(1)</sup>.

(1) ينظر: مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز: 188.

(2) التمثل الصائفي في العروض والقوافي، د. عبد الله تقي الظاهر: 4، وينظر: الإيقاع في الشعر العربي، عبد الرحمن آلرجمي: 50-51.

(3) ينظر: وهج العتقاء: 162.

(4) ينظر: موسيقى الشعر العربي، شكري عياد: 53.

(5) الشعرية العربية: 269-270.

(6) ينظر: الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 130، والإنزياح في التراث النقدي والبلاغي: 91. في حين يرى بعض النقاد من بينهم شكري عياد بأن القارئ الذي يشرح بقرائة قصيدة ما قد هنا ذاته لتلقي الوزن والقافية ومن -

فمن المؤيدين لهذه الفكرة مثل د. إبراهيم أنيس الذي يقول: «أنا نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والملمع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بجرأ قصيراً يتلاءم ومرعة النفس، وازدياد النبضات القلبية، ومثل هذا الرثاء الذي قد ينظم ساعة الملح والفرح، لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها على عشرة، أما تلك المراثي الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفرع، واستكانت النفوس باليأس والمهم المستمر، أما في الحماسة والفخر فقد ثور النفس الأبية لكرامتها، ويمتلئها من أجل ذلك انفعال نفسي يتبعه نظم من محور قصيرة أو متوسطة، ثم لا يكاد الشاعر ينظم في هذا إلا عدداً قليلاً من الأبيات، ومثل هذا يكون ساعة المشاحنات، أو في الدعوة إلى شن قتال، ولكن حماسة الجاهليين وفخرهم كان من الهادئ الرزين الذي يتطلب التأني والتودد، ولذلك جاءنا في قصائد طويلة، وأوزان كثيرة المقاطع، أما المدح فليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة، وبمحور كثيرة المقاطع، كالتطويل والبسيط والكامل، ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام، وأما الغزل الثائر العنيف الذي قد يشتمل على وله

«حم لا يتفاجأ بما فلا يتحيران حيثه ضمن الإزدياحات الصوتية، وكان شبت قد أخرج هو الآخر الوزن والقافية من الإزدياحات الأصلية في النص: ينظر: علم اللغة والدراسات الأدبية: 67، في حين أن جان كوهن أشار إلى إمكانية أن يكون النظم بعامة من ضمن الإزدياحات: ينظر: اللغة والإبداع: 88. لوقام د. أحمد محمد ويس بالتوفيق بين الرأيين - الرأي السائد والرأي الراجح لكون النظم إزدياحاً - إذ قال: «من الممكن أن يشكل كل من الوزن والقافية إزدياحاً من حيث هما نظام لا يتردد في الحياة اليومية يمثل ما يتردد الكلام العامي، أو من حيث هما نظام ينتقل بالمرء أحياناً من فوضاه ليحل في عالم يختلف من التوازن والانسجام. فالإزدياح هنا - وإن لم يكن إزدياحاً خالصاً - يكمن في هذه النقلة من فوضى إلى نظام... إذ أن اختيار الوزن والقافية من الإزدياحات أو عدم اعتبارها هو أمر نسبي، فالمتلقي الذي لم يبالغ كثيراً قراءة الشعر، وسماحه واجد، بالضرورة في الوزن والقافية نوعاً من إزدياح يلفت السمع والبصر، فإما هذا الذي يقضي طرفاً من يومه وثناً من ليله في الشعر فلربما شغل عن القافية والوزن بأشياء أخرى، فهو - كما قال شكري عباد - مهياً للنحن لتلقي وزن وقافية، وليس فيها جديد يهاجته [الازدياح في التراث القدي والبلاغي: 93].»

لذلك قال قدامة بن جعفر أن اللفظ والمعنى والوزن تأنف، فيحدث من اتلاف بعضها مع بعض معان يكلم بها آ تعد (11) الشعر: 18 19)، إذ يمكن أن يكون هناك علاقة بين الاتضالات والمعاطف وبين البحر المستخدم من قبل الشاعر، ولكن ليس هناك رأياً واضحاً لكي يربط بين نوع البحر وبين نوع الاتضالات والأحاسيس، ولهذا السبب اعتمدت نظريات حديثة في تحليل النصوص الشعرية كتظرية تحليل الدوران على فكرة أن الإبداع تابع للتجربة التي يفضح لها الشاعر أثناء صياغته لشعره. المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر: 14. و ينظر: الشعرية العربية: 268 270. التجارب الشعرية متنوعة ومختلفة بل وقد تختلف التجارب لدى الشاعر الواحد.

ولوحة، فأحرى به أن ينظم في مجوز قصيرة أو متوسطة وألا تطول قصائده... وفي الحق أن النظم حين يتم في ساعة الانفعال النفساني يميل عادة إلى تخير البحور القصيرة، ولذلك لا نستطيع أن نتصور تلك المعلقات الطوال قد قيلت ارتجالاً كما يتبادر إلى بعض الأذهان<sup>(1)</sup>.

ولهذا السبب أهتمدت نظريات حديثة في تحليل النصوص الشعرية كنظرية تحليل الدوران على فكرة أن الإيقاع تابع للتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء صياغته لشعره<sup>(2)</sup> فتجارب الشعراء متنوعة ومختلفة بل وقد تختلف التجارب لدى الشاعر الواحد.

ومن المؤيدين أيضاً لفكرة الربط بين نوع الدلالة وبين الوزن الشعري هو (محمد الزويهي)، فمثلاً تفعيلات بحر الطويل (فعلون مفاعيلن فعلون مفاعيلن) يقع في الأذن وقعاً بطيئاً متأثراً، لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة، وعشرة طويلة، أو من خمسة قصيرة وتسعة طويلة في العروض المقبوضة<sup>(3)</sup>، أما بحر (الكامل) المكون من (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) يكون أكثر سرعة وعجلة، لأن عدد المقاطع ليس شرطاً في سرعة البحر، وإنما الشأن في ترتيب المقاطع وتتابعها. وهذا بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) متساوية مع بحر الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) لأن كل منهما يتكونان من على ثلاثة مقاطع قصيرة وتسعة طويلة، ومع ذلك يبدو لنا بحر الخفيف زائد البطء والأناة، ويبدو لنا الرجز على درجة من الإسراع والعجلة، وهذا يجعل الخفيف صالحاً لحمل عواطف رزينة هادئة، لا يصلح لها الرجز<sup>(4)</sup>.

وفي الجهة الثانية قد اعترض بعض النقاد على هذه الفكرة، ودليلهم أن البحر الواحد يستعمل في عواطف وأنفعالات مختلفة أو متغيرة، وقد تختلف درجات الانفعال في العاطفة الواحدة<sup>(5)</sup>.

وإذا استقرنا نسبة استعمال البحور في شعر المعلقات لرأينا توظيف البحور بالصورة

الآتية:

(الطويل، الكامل، الوافر، الخفيف) وتشكيلاتها على التوالي هي:

(1) موسيقى الشعر: 177 - 179.

(2) المواليد الإيقاعية في لغة الشعر: 14. و ينظر: الشعرية العربية: 268 - 270.

(3) ينظر: الشعر الجماعي: 1 / 60.

(4) شعر زهير بن أبي سلمى - دراسة أسلوبية، أحمد محمد علي محمد، (طروحة دكتوراه): 155.

(5) ينظر: الشعر الجماعي: 1 / 61.

بحر الطويل: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن  
بحر الكامل: متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن  
بحر الوافر: مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن  
بحر الخفيف: فاعلاتن مستعلن فاعلاتن فاعلاتن مستعلن فاعلاتن  
الجدول رقم (9): جدول بياني يوضح نسبة توظيف البحور الشعرية في المعلقات، وعدد أبيات كل قصيدة وظفت فيها تلك الأوزان الخليلية.

والجدول رقم (10) يبين النسبة المثوية لاستخدام كل بحر لدى شعراء المعلقات:  
وإذا نظرنا نظرة فاحصة في الجدولين السابقين اللذين تضمنا إحصائية الأوزان التي استعملها شعراء المعلقات، لرأينا أن وزن (الطويل) استأثر بأعلى نسبة من حيث عدد وروده في المعلقات إذ استخدمه ثلاث شعراء من مجموع سبعة شعراء في المعلقات، وليس هذا بغريب إذا علمنا أن أكثر من ثلث الشعر العربي القديم قد نظم بهذا الوزن، وأهم الأغراض التي يستعمل فيها: الحماسة والفخر والقصص، ولهذا السبب كثر في الشعر الجاهلي لأنه أقرب إلى الأسلوب القصصي<sup>(1)</sup>، وذلك لكثرة مقاطعه يتناسب مع مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة، تلك عنى بها الجاهليون عنابة كبيرة، وظل الشعراء يتغنون بها في عصور الإسلام الأولى<sup>(2)</sup>، ومن سماته أنه تام لا يكون مجزواً ولا مشطوراً ولا منهوكاً، والمقصود بذلك حذف العروض والضرب، أو حذف نصف تفاعيل البيت أو ثلثيها على التوالي، وهنا سبب تسميته بالطويل<sup>(3)</sup>، وأن هذا البحر يتكون من أربعة مقاطع قصيرة، وعشرة طويلة، أو من خمسة قصيرة وتسعة طويلة في العروض المقبوضة<sup>(4)</sup> ولذلك فهو بحر الجلالة والنبالة والجد<sup>(5)</sup> إذ إنه يتسع لكثير من المعاني وإكاملها فلذلك يكثر في الفخر والحماسة<sup>(6)</sup>، ولا شك في أن البنية الإيقاعية تمارس على النص تأثيراً خاصاً بها.. وأن للبحر نوعاً من التوجيه للغرض المقصود والمعجم المعين<sup>(7)</sup> وللشاعر أسلوبه الخاص في استغلال

(1) ينظر: فن التلخيص الشعري والفاقي، د. صفاء خلوصي: 43 / 44.

(2) موسيقى الشعر: 191.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 43.

(4) ينظر: الشعر الجاهلي: 1 / 60.

(5) المرشد إلى فهم أشعار العرب: 1 / 414.

(6) الأدب العربي في الجاهلية والإسلام: 59.

(7) في سمياء الشعر القديم، محمد مفتاح: 41.

متحركات البحر وسواكنه، فيستخدمه بصورة تخدم مشاعره وأحاسيسه، لكي يكون النص قادراً على إثارة الجمال في المتلقي.  
يقول امرؤ القيس:

فَقَا تَبْكُ مِنْ ذُكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ      يَسْقِطُ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْمَلٍ<sup>(1)</sup>

\*\*\*

بِكْرٍ مَفْسَرٌ مُقْبِلٌ مُذِيرٌ مَعَا      كَجَلْمُودٍ صَحْرٍ حَطَّةِ السَّيْلِ مِنْ عَلٍ<sup>(2)</sup>

يتجلى في هذين البيتين الفرق في التعبير من خلال أسلوب الشاعر في اختيار الأصوات وكيفية توزيعها في البيت الشعري وعلى الرغم من أن البحر واحد وهو (الطويل) إلا أن إيقاع البيت الأول يميل إلى مد الحروف ليتلاءم مع الحزن والحسرة والألم، في حين أن إيقاع البيت الثاني يوحي بالحركة والاضطراب والتوتر.

فأساس الأول لهذا الاختلاف هو اختلاف المعنى الذي ينقله الشاعر والعاطفة التي يريد أن يحملها إلى السامع، لذلك فالإيقاع يثير استجابتنا للصوت، والصورة والانفعال والفكرة<sup>(3)</sup>.

## مظاهر الإنزياح الصوتي في الوزن:

### 1- الزخافات والمعلل:

فالزخاف<sup>(4)</sup> يعتبر سلباً في موسيقى الشعر، لأن الأصل أن تكون التفعيلة سليمة، لكن نرى أن قدامة بن جعفر يعد بعض وجوه الزخاف في الأوزان الشعرية شيئاً عجيباً إذا قل ولم يكن عادة فقال: وإنما يستحب من التزحيف ما كان غير مفرط، وكان في بيت أو بيتين من القصيدة من

(1) شرح المعلقات السبع: 13.

(2) المصدر نفسه: 32.

(3) إبداع الدلالة، محمد العبد: 33.

(4) الزخاف: تغير يعترى الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل، كما يخلف مطلقاً أو يسكن إذا كان متحركاً، أما المعلل: تغير يطرأ على السباب والأوتاد مما إذا كانت في آخر التفعيلة ويكون في الأعراس والأعرب. ينظر: موسيقى الشعر العربي، محمود فاعوري: 120-126، وميزان الذهب، أحمد الهاشمي: 29-30.



غير توال ولا اتساق، ولا إفراط يخرجُه عن الوزن<sup>(1)</sup> وهو متأثر بالخليل إذ نقل عنه: كان... يستحسنه في الشعر إذا قل منه البيت والبيتان، فإذا توالى في القصيدة سمح<sup>(2)</sup> وربما كان تسويغ النقاد لقليل من الزحاف هو عدم ميلهم إلى شعر الصنعة الذي يقوم الشاعر فيه بالتنقيح والمراجعة كي يخلو من كل عيب ظاهر لذلك يقول ابن رشيق: أن الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقدم عليها الا فقيه<sup>(3)</sup>، ومن النقاد المعاصرين من أكدوا على دور الزحافات والعلل للخروج عن الرتابة والجمود بسبب الوزن والإيقاع، فهذا جابر عصفور يقول أن الزحاف والعلة هما إحدى الوسائل التي تقضي على رتابة الشكل المنتظم لتعاقب الحركات والسواكن [ذلك بأن] تناسب الوزن يقوم على الاطراد والتنوع. والاطراد يشير إلى توالي الكمي أو التكرار الآلي للأجزاء المتجاوبة أو المتساوية، عبر مسافات زمنية لا يحتل انتظامها ولا مقياسها. أما التنوع فهو محاولة كسر رتابة هذا التوالي والتكرار<sup>(4)</sup>، واستشهد في هذا الشأن بقول حازم القرطاجني: إن النفس تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه وإن كانت... تحب النقلة من الشيء المتنوع إلى غيره من المتنوعات... تحتل من التمادي عليه ما لا تحتل من التمادي على ما لا تنوع له أصلاً<sup>(5)</sup>، بذلك تكون ظواهر العلل والزحافات، فضلاً عن كونها نابعة من الخصائص الصوتية الصرفية للغة، نابعة كذلك من حساسياتها الجمالية والتي من أهم خصائصها كراهية توالى الأمثال<sup>(6)</sup>، ومن هنا المنطلق يمكن أن ينظر إلى الزحاف والعلة باعتبارهما عملية تغيير بسيط يلون الاطراد الصوتي<sup>(7)</sup> لتتاليات الوزن المتماثلة فيقضي على ما يمكن أن يقع فيه من رتابة ويحفظ للاطراد خاصيته المنتظمة في الوقت نفسه، وبذلك يمكن أن يكون للزحاف وظيفة جمالية<sup>(8)</sup>. وفيما يأتي بيان لنسب الزحافات والعلل الموجودة في كل معلقة من معلقات السبع:

(1) نقد الشعر: 179

(2) المصدر نفسه: 179-180.

(3) العمدة: 275، وينظر: 294.

(4) مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور: 256.

(5) منهج البلاغة: 245.

(6) الإيقاع الشعري بين التماثل والتنوع، بهاء ولد بديوم، (مقالة): [www.aieflam.net](http://www.aieflam.net).

(7) مفهوم الشعر، جابر عصفور: 256.

(8) المصدر نفسه: 256.



مفاعلتين ← مفاعل

عدد التفعيلات جميعها=576، عدد التفعيلات المعصوبات=402، عدد التفعيلات السالمة

=174

النسبة المئوية للتفعيلات المعصوبة =69.7%

رابعا: بحر الحفيف: منها معلقة واحدة وهي لحارث بن حلزة الشكري، ويدخل فيه:

1. زحاف (الحن) ويعني حذف الحرف الثاني المتحرك من التفعيلة في تفعيلة (فاعلاتن) فتصبح (فاعلاتن) ويدخل على تفعيلة (مستعلن) فتصبح (متعلن):

فاعلاتن ← فعاتن

مستعلن ← متعلن

2. الحذف (علة): وهو حذف آخر سبب خفيف من التفعيلة فيدخل على (فاعلاتن) فتصبح (فاعلا).

فاعلاتن ← فاعلا

3. القصر (علة): ويعني حذف الحرف الساكن من آخر السبب الخفيف وتسكين ما قبله، فيدخل في مجزوء البحر على (فاعلاتن) فتصبح (فاعلات)

فاعلاتن ← فاعلات

4. التشعيث (علة): وهو حذف أول وتد المجموع من التفعيلة فيدخل على (فاعلاتن) فتصبح (فالانت):

فاعلاتن ← فالانت

عدد التفعيلات جميعها =504، عدد التفعيلات المخبونة = 302، عدد التفعيلات السالمة=202، النسبة المئوية للحن =59.9%، عدد الأضرب المشعثة =40

وإذا قمنا بإحصاء الزحافات والعلل الموجودة في شعر المعلقات فنلاحظ بأنه لا تخلو منها معلقة من المعلقات، إذ إن الزحافات والعلل موجودة في جميع البحور المستخدمة لدى شعراء المعلقات، وهذا لا ينقص من مستواهم الشعري بل يحسب لهم كإتزياع في المستوى الصوتي، يلجأ

إليه الشاعر متفصلاً للخروج مما قد تؤدي إليه رنابة الوزن والإيقاع من خدر وتوسيم<sup>(1)</sup>، وأن الترخص العروضي سواء كان زحافاً أم علة هو في تحقيق وضعه ليس أكثر من مجرد انحراف عن النظام، به يصبح ذلك النظام أكثر وضوحاً وأقوى ظهوراً شريطة أن تقع درجة هذا الانحراف داخل الاستجابة الكلية للمتلقي<sup>(2)</sup> وفيما يأتي النموذج على إجماع الزحافات في شعر المعلقات: يقول امرؤ القيس في وحدة (الليل):

وليلي كمَوجِ البَحرِ أرغى سُدو لهُ	على بألوانِ الهُمومِ ليظلي
فمولن مفاعيلن فمولن مفاعيلن	فعلن مفاعيلن فعلن مفاعيلن
فقلتُ له كما تُمطى بجوزِه	وُردفَ اصجازاً وناءً بكلّكل <sup>(3)</sup>
فعلن مفاعيلن فمولن مفاعيلن	فعلن مفاعيلن فعلن مفاعيلن

ويتهيء بالبيت الشعري:

فيا لكِ ومن ليلٍ كالِ نجومِهُ      بكلِّ مغارِ القتلِ شدتِ يليلي<sup>(4)</sup>

هناك توازن في توزيع التفعيلات في البيت الأول، إذ ترد (فعلون) في الشطر الأول مرتين، وترد في الشطر الثاني مرتين أيضاً في حين تهيمن تفعيلة (فعلن) على البيت الثاني، وهذا الأسلوب في توزيع التفعيلات يتلاءم مع المعنى الذي يريده الشاعر، لأنه في الشطر الأول يصف الليل ويشبهه بالموج، فجاء التفعيلتين (فعلون) (o/o//) من دون إصابتها بزحاف القبض، في حين أن الشاعر في الشطر الثاني يصف همومه وآلامه، فجاءت التفعيلتان (فعلن) (o//) مقبوضتين، أملاً للمجلاء همومه وآلامه بأسرع وقت. بينما تسيطر تفعيلة (فعلن) (o//) على البيت الثاني - إذ وردت

(1) ينظر الاترياح في التراث النقدي والبلاغي: 89.

(2) الفعيلة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د. محمد صابر عبيد: 33.

(3) شرح المعلقات السبع: 29.

(4) شرح المعلقات السبع: 30. هناك خطأ طباعي في شرح المعلقات السبع للروزني، إذ إن عجز البيت يتكون من: بأمراس كان إلى صمّ جندل. والصحيح هو: بكلِّ مغارِ القتلِ شدتِ يليل.

ثلاث مرات- عدا الموضع الذي ترد فيه كلمة (تمطى)، لأنه يصور حركة الليل البطيئة، فاستخدام الزحاف كان منسجما مع الإيجاء بالمثل فأراد الخلاص من الليل التي هي توحى بهومومه وآلامه. ويقول الشاعر في وحدة (السيل):

يَكْرُ بِفَرِّ مُنْبِلٍ مُنْدِيرٍ مَعَاً      كَجَلْمُودٍ صَحْرٍ حَطَّةُ السَّيْلِ مِنْ عَلٍ<sup>(1)</sup>  
 فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن      فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

وقوله في وصف البرق:

أَصْحاحٌ تُسْرَى بِرَوْقِ أَرِيكَ وَبَيْضُهُ      كَلْمَعِ الْهَيْدَيْنِ فِي حَيْيٍ مُكَلَّلٍ<sup>(2)</sup>  
 فععلن مفاعيلن فععلن مفاعيلن      فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

نلاحظ بأن التفعيلة (مفاعيلن) المقبوضة تظهر بقوة في وحدة (السيل) إذ تتكرر ثماني مرات فيها، سبعة منها في القسم الذي يصور البرق والسحب وظهور موجة السيل. إذن يمكن القول بأن الشاعر قد وظف الإنزياح العروضي- المتمثل بزحاف القبض- في خدمة المعنى الذي يريد هـو.

## 2- لزوم ما لا يلزم:

وهو التزام الشاعر بحرف آخر غير الروي، وإن هذا الفن لم يشع عند عامة الشعراء لأن الشاعر في حل مما لا يلزم، وإذا التزمه كان ذلك خارجا عن الأصل داخلا في باب الإنزياح دخول اقتدار ليس فيه اضطرار<sup>(3)</sup>، وقد تعددت تسميات هذا الفن فمنها الاعنات أو الالتزام<sup>(4)</sup> أو التضيق أو التشديد<sup>(5)</sup>. ولكن اشتهر بتسمية لزوم ما لا يلزم، وقد جاء هذا الانحراف الأسلوبى (التلوع بما لا يلزم) في المعلقات على شكل مقاطع، فمنها:

(1) شرح المعلقات السبع: 32.

(2) المصدر نفسه: 38.

(3) ينظر: الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي: 94.

(4) ينظر: شرح الكافية البديعية، صفي الدين الحلبي: 203.

(5) ينظر: الفوائد ابن قيم الجوزية: 234.

الأممؤذج الاول: قول امرىء القيس:

عَلَى قَطَنِِ بِالْثِيَمِ اِيْمَنْ صَوْتِهِ      وَأَيْسَرُهُ عَلَى السَّيَّارِ قَيْلَتَبَلِ  
فَأَضْحَى بِسُحِّ الْمَاءِ حَوْلَ كُفَيْهِ      يَكْبُ عَلَى الْأَذْقَانِ دَرْجُ الْكَنْهَيْلِ<sup>(1)</sup>

التزم الشاعر بترديد حرف (الباء) ما عدا حرف الروي (اللام).

الأممؤذج الثاني: معلقة طرفة بن العبد

يقول الشاعر:

وَقَرَّنتُ بِالْفَرْتَى وَجِدُّ كِبَائِي      مَتَى يَكُ أَمْرٌ لِلتَّكْيُفِ أَذْهَبِ  
وَإِنْ أَدْعُ لِلْجَلْسَى أَكُنْ مِنْ سُمَاتِهَا      وَإِنْ يَأْتِكَ الْأَعْدَاءُ بِالْجَهْدِ أَجْهَبِ<sup>(2)</sup>

يتنبيّن لنا بأن الشاعر التزم بحرف (الماء) ما عدا حرف الروي.

الأممؤذج الثالث: معلقة زهير بن أبي سلمى

يقول الشاعر:

وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ      وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى التَّامِ تَعْلَمُ  
وَكَأَنَّ امْرِئًا مِنْ صَابِتٍ لَكَ مُعْجِبِ      زِيَادَتُهُ أَوْ تَقْصُصُهُ لِي الْكَلْمُ<sup>(3)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 39.

(2) المصدر نفسه: 62.

(3) المصدر نفسه: 84.

نرى التزام الشاعر بحرف آخر وهو (اللام) ما عدا حرف الروي (الميم)

الأ نموذج الرابع: معلقة عمرو بن كلثوم

يقول الشاعر:

وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِيَعْلَبِكَ      وَأَخْسَرِي فِي دَمَشَقٍ وَقَاصِرِينَا  
وَأَلَا سَوْفَ نُذَرِكُنَا الْعَمَالِيَا      مَعْدَرَةَ لَنَا وَمَعْدَرِينَا  
فَبِئْسَ قَبْلَ التَّخْرُقِ يَا ظَعِينَا      نُحْبِرُكَ الْيَقِينِ وَنُخْبِرِينَا<sup>(1)</sup>

التزم الشاعر بياء الرفع وهو من شروط القافية الجيدة، لكنه التزم ب (اللام) قبله اختياراً منه فيحسب له كإنزياح صوتي أدى إلى زيادة في التطريب والتنغيم.

إن تقنية لزوم ما لا يلزم توفر جمالا موسيقيا وهو إنزياح صوتي يقصده الشاعر قصداً، لأن الإنزياح هو اعتماد عن المؤلف قصداً لأهداف جمالية وقد تحقق هذا الهدف هنا عن طريق مساهمتها في تكثيف الإيقاع ولفت انتباه المتلقي التي هي من صلب وظيفة الإنزياح<sup>(2)</sup>.

### 3- كسر النمط:

وهو تنوع التفعيلة الأخيرة في نهاية البيت بين حين وآخر، وكأنه جرس انتباه يشوق المتلقي وينبهه، لأن الاستمرار على مستوى واحد من الإيقاع يؤدي إلى الرتابة والتخدير، وأمثلتها كثيرة في المعلقات، فمنها قول عمرو بن كلثوم:

عَلَيْنَا الْبَيْهِنُ وَالْيَلْبُ الْيَمَانِي      وَأَمْسِيَّافَ يَمُنُّنَ وَيُنْحِنِينَا  
عَلَيْنَا كُلُّ سَابِقَةٍ دِلَاصٍ      تَرَى فَوْقَ الثُّطَاقِ مَا غَضُونَا  
إِذَا وَضَعْتَ عَنِ الْإِبْطَالِ يَوْمًا      رَأَيْتَ لَهَا جُلُودَ الْقَوْمِ جُونًا  
كَأَنَّ غَضُونَهُنَّ تُشَوِّنُ غُنْدِرٍ      تُصَقِّقُهَا الرِّيَّاحُ إِذَا جَرَّتِنَا<sup>(3)</sup>

(1) شرح للمعلقات السبع: 114.

(2) ومن ذلك: معلقة أمارت: التزم الشاعر بحرفي (اللام: الحلا، الولا: 148) و(الميم: العمام، صماء: 150) ما عدا التزامه بالألف الرفع الذي هي من شروط الشعر الجيد.

(3) شرح للمعلقات السبع: 124.

إن الشاعر يقوم بين حين وآخر بإرسال موجات صوتية تنبيهية للمتلقي، وذلك عن طريق كسر النمط بتغيير حرف الرفع من (الياء) إلى (الواو). فالمعلقة مردوفة الروي بحرف (الياء) ولكن خوفاً من الملل والرتابة، قام بتغيير حرف الروي بين حنين وآخر في نطاق البيت والبيتين، وهذا انكسار للنمط الشائع فيعدّ إنزياحاً صوتياً يقاوم القارئ وينبهه بما هو جديد، ومنه قوله أيضاً:

وَتَشْرَبُ إِنْ وَرَدَ كَسَا الْمَاءَ صَفْوًا      وَيَشْرَبُ غَيْرَ مَا كَلِبْرًا وَطِينًا  
أَلَا أَبْلِغُ بِسِنِي الطَّمَّاحِ عُنَا      وَدُعَايَا فَكَيْفًا وَجَدْمُونًا<sup>(1)</sup>

إن الشاعر قام بكسر النمط في صيغة التفعيلة الأخيرة في نهاية البيت، وذلك لتأدية وظيفة:

الأولى: تنبيهية، لغرض دفع الملل عن القارئ وتشويقه.

الثانية: الإيجائية: وكأنه بهذا الجرس (تغير التفعيلة) يريد أن يوحي للمتلقي بأنهم مختلفون عن غيرهم بشجاعتهم ويطولاتهم فكما جاء رسم البيت وموسيقاه مختلفاً عن الأبيات الأخرى فرسم عن طريق تقنية كسر النمط ما أراد من مشاعر وأحاسيس.

#### 4- الحزيم:

من عيوب الوزن وهو الزيادة بحرف أو أكثر على وزن البيت، ذكره من الشراخ ابن الأنباري في شرح بيت امرئ القيس:

كَأَنَّ فُرَى رَأْسِ الْمَجْسِمِ وَغُدْوَةٌ      مِنْ السَّيْلِ وَالْعُلْمِ فَلَكَ يُغَزَّلُ<sup>(2)</sup>

والأبيات الأخرى بعده التي فيها (كان)، وقال إن ابن حبيب كان يرويها كلها (وكان) بزيادة الواو في أولها على الحزيم العروضي<sup>(3)</sup>، ونسب النحاس رواية هذه الأبيات بالحزيم إلى شيخه ابن كيسان، فقال في شرح البيت:

(1) شرح المعلقات السبع: 126.

(2) المصدر نفسه: 40.

(3) ينظر: شرح القصائد السبع: 108. وينظر: ديوان امرئ القيس وملحقاته: 1 / 291.



كَأَنَّ نُصِيرًا فِي عَرَانِينَ وَيَلْمِ كَبِيرُ أَنْسَابٍ فِي بَجَادٍ مُؤْمَلٍ<sup>(1)</sup>

وكان أبو الحسن بن كيسان يروي هذا البيت وكلما كان في القصيدة في أول البيت (كان) بزيادة الواو، ليكون بعض الكلام مرتبطاً ببعض، ويكون الوزن صحيحاً بجذف الواو، وهذا يسميه العروضيون الحزماً<sup>(2)</sup>، وتبعه التبريزي فنقل كلامه<sup>(3)</sup>، وقد روى هذه الأبيات أيضاً بالحزم الطوسي<sup>(4)</sup>، ولعل ابن كيسان أخذ روايته عن ابن حبيب أو عن الطوسي.

## 5- توزيع التفعيلات وارتباطها مع الحالة النفسية للشاعر:

فالنقد العربي القديم اشترط في الشعر أن يكون موزوناً ولكنهما لم يشترطا أوزان أو بحوراً بعينها وفي النقد العربي يعد البحر الطويل أكثر البحور أهمية ويرى إبراهيم أنيس: إن البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم لاسيما في الإغراض الجدية الجليلة الشأن. وهو لكثرة مقاطعة يتناسب وجلال مواقف المخاطرة والمهاجاة والمناظرة تلك التي عني بها الجاهليون عناية كبيرة. وظل الشعراء يعنون بها عصور الإسلام الأولى<sup>(5)</sup> لهذا جاءت أغلب أشعار العرب على هذا البحر ويذهب نور الدين صمود إلى أن العرب كانت تسمي الطويل (الركوب) لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم<sup>(6)</sup>.

(1) شرح المعلقات السبع: 40.

(2) شرح القصيد السبع / 1 / 198. وينظر: العمدة: 1 / 143. ولعل في اسم (الحزم) الوارد عند النحاس تصحيحاً من نسخ شرحه عن (الحزم)، لأن الحزم عند العروضيين النقصان لا الزيادة والحزم هو الزيادة، كما فرق بينهما ابن رشيق، ينظر: العمدة: 1 / 140 143.

(3) ينظر: شرح القصائد العشر / صهي الدين قباوة: 129. وفي تحقيقهما إنه (الحزم) وقد ذكر الدكتور قباوة أنه في نسخة الأصل (الحزم) أي كما هو عند النحاس الذي ينقل من شرحه التبريزي.

(4) ينظر: ديوان امرئ القيس: 373 376.

(5) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 210.

(6) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري: 11.

وزهب إبراهيم أتيس أن الأوزان الطويلة ومن ضمنها البحر الطويل تصلح في حالة اليأس والحزن قال أن الشاعر في حالة اليأس ..... عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع<sup>(1)</sup> وهذا واضح جداً في معلقة امرئ القيس، إذ يقول الشاعر:

فَمَا بُنِكَ مِنْ ذِكْرِي حَيْبِوْ وَمَنْزِلِ      بِسِقْطِ اللَّوْى بَيْنَ الشُّوْلِ فَحَوْ مَلِ  
فَتَوْضِحَ قَالِمِقْرَاةَ لَمْ يَغْفُ رَسْمَهَا      لِمَا نَسَجْتَهَا مِنْ جُثُوبِ وَتَسْمَالِ<sup>(2)</sup>

نلاحظ بأن توزيع التفعيلات وتاليها بالطريقة التالية: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن، فإن هذه الانتقالات من القصير (فعولن) إلى الطويل (مفاعيلن) يؤدي إلى تعميق شدة الإحساس بالحزن، ونلاحظ بنوع من الانسجام بين تلك الانتقالات وبين طريقة البكاء أو التعبير عن الحزن والأسى وهي عبارات: مثلاً: أه يا ويلي، قلعة انتقال من مقطع قصير إلى آخر طويل، إذ أن المقاطع الصغيرة تعطي فرصة استنشاق الهواء للتعبير عن الزفرة العميقة للحزن ذلك في المقطع الطويل.

## ثانياً: القافية

فهو: مصطلح يتعلق بأخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافاً يدخل في عدد أحرفها وحركاتها<sup>(3)</sup>، واختلف العلماء في تحديد عدد أحرف القافية<sup>(4)</sup> فمنهم من رأى أن القافية تتمثل في آخر كلمة في البيت<sup>(5)</sup>، ومنهم من رأى أنها 'الحرف الأخير من البيت'<sup>(6)</sup> ويقتضى الرأي المشهور في تحديدها هو رأي الخليل فهي عنده ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك

(1) موسيقى الشعر: إبراهيم أتيس: 196.

(2) شرح المعلقات السبع: 13-14.

(3) معجم مصطلحات العروض واللغوي، د. رشيد عبدالرحمن العبيدي: 207. فاختلف العلماء في تحديد عدد أحرف القافية فمنهم من رأى أن القافية تتمثل في 'آخر كلمة في البيت (ومنهم من رأى أنها) 'الحرف الأخير من البيت ويقتضى الرأي المشهور في تحديدها هو رأي الخليل فهي عنده ما بين آخر حرف من البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن' (العروض والقافية: 213).

(4) ينظر: العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر د. عبد الرضا علي: 155-156.

(5) المصدر نفسه: 213.

(6) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

الذي تبل الساكن<sup>(1)</sup>، ونلاحظ وجود جامعا مشتركا بين التعريفين الأول والثاني، يتمثل في وجود تركيب من الصوامت والصوائب، أو الحروف والحركات، وعلى هذا فيمكن تعريف القافية بأنها شيء مركب من حروف وحركات، تقرر جماع ما في البيت من حلاوة موسيقية<sup>(2)</sup>، وأنها وحدة موسيقية في نهاية البيت الشعري تعتمد على تكرار عدد معين من الحركات والسكنات، من شأنها أن تولد وحدة النغم في القصيدة<sup>(3)</sup>.

وما القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الاشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة<sup>(4)</sup>، ولاتفاق الأصوات المكررة في القافية وقما حسنا في السمع، ولما كانت موسيقى اللفظ عنصراً أساسياً في الشعر كان للقافية شأن لا يستهان به في إكمال هذه الموسيقى<sup>(5)</sup>، وقد لازمت القافية الشعر العربي منذ نشأته، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا إلا عن طريق النقوش... وكانت القافية في هذه الأنواع الفنية من النثر والشعر ضرورة ولا شك، إذ أن الشعر النبري لا يمكن أن يكتب بل يلقح النبر في إحداث الموسيقى اللازم توافرها له، ومن ثم وجب أن تتوفر له القافية الوحدة الموسيقية اللازمة<sup>(6)</sup>، لأن القافية تعطي قيمة وزينة تضاف إلى ما تقوم به التفعيلات من البحور<sup>(7)</sup>، لذا فقد عرف الشعر بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى<sup>(8)</sup>.

وهناك انسجام وتلازم بين اختيار القافية وبين الدلالة الشعرية، لأن القصيدة تتكون من فكرة عامة تعبر عما يجول في ذهن مبدعه من مشاعر وأحاسيس، فكما عني القدماء في دراستهم بأوزان الشعر، وحاولوا ربطها بدلالته، فكذلك عنا بالقافية، وربطوها بدلالات الشعر<sup>(9)</sup>، وحسبنا

(1) كتاب القوافي، للأخفش: 8.

(2) المصدر نفسه: 213.

(3) ينظر: لغة الشعر العربي الحديث، السيد الوريحي: 165 - 166.

(4) موسيقى الشعر: 246.

(5) التوجيه الأدبي، طه حسين وآخرون: 143.

(6) القافية والأصوات اللفوية: 172.

(7) بناء القصيدة في النقد العربي القديم والمعاصر: 41.

(8) نقد الشعر: 17.

(9) ينظر: نظريات الشعر عند العرب (الجمالية والعصور الإسلامية)، د. مصطفى الجوزو: 19، 37، 40.

من ذلك قول أحد القدماء إن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته<sup>(1)</sup>، فهذا يعني أن المعنى هو الذي يتطلب القافية، ولأهمية القافية عند القدماء، فقد استخدمت عندهم للدلالة على القصيدة، كما قال ابن رشيق: «ومنهم جعل القافية القصيدة كلها، وذلك انساع وجماز»<sup>(2)</sup>، ولاشك في أن إطلاق لفظ الجزء على الكل يدل على أهمية ذلك الجزء<sup>(3)</sup>.

والقافية تحقق نظاماً موسيقياً ومن جهة أخرى فإنها تقوم بدور دلالي لكونه جزء من مكونات البيت ولكنها تستمد وظيفتها الحقيقية من ارتباطها مع البيت بأسره، شأنها في ذلك شأن بقية العناصر التي يتكون منها ذلك البيت<sup>(4)</sup> ويكمن دور القافية في الإيقاع بنوعه الخارجي والداخلي، فهي ترفد الإيقاع الخارجي، أما دورها في الإيقاع الداخلي فإنها تسهم في بلووة البنية الدلالية وتؤدي في الآن نفسه، دور الرافد للبنية الإيقاعية<sup>(5)</sup>.

ولو نظرنا بعمق إلى آراء القدماء في أهمية القافية، لوجدنا أن هناك أسباباً كامنة لذلك، ولعل منها دور القافية في الوجه الموسيقي الغنائي للشعر، إذ إن الشعر قد وجد في الأصل للفنائه، أي للتلحين، واللحن فيه نقرات موسيقية، أو نعمات متكررة، كان من الضروري وجود مثل هذه النقرات في الشعر، وما هذه النقرات سوى القوافي المتكررة، فوجود القافية ضروري لوجود شعر دقيق في تكوينه الموسيقي<sup>(6)</sup>، فالقافية لها وظيفتها الخاصة في التطريب، كإعادة أو ما يشبه الإعادة لأصوات معينة<sup>(7)</sup>، ومن وظائفها ولاسيما في الشعر العربي القديم أنها تؤدي دور الضمام لأبيات القصيدة، عندنا تتحول أبياتها إلى وحدات مستقلة في دلالتها، بحيث يمكن إسقاط أحدها.

وتجدر الإشارة إلى (حرف الروي) التي لها العلاقة الوطيدة مع القافية، والروي هو أقل ما يمكن أن يراعى تكرره... وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافية حيث

(1) البيان والتبيين، الجاحظ: 1 / 129.

(2) العمدة: 2 / 145.

(3) ينظر: الموازنات الصوتية، د. محمد العمري: 43.

(4) الشعر والشعرية: 65.

(5) المصدر نفسه: 66.

(6) فن النظم الشعري والقافية: 215.

(7) ينظر: نظرية الأدب: 208.

أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية<sup>(1)</sup>، وأنه على قدر الأصوات المكررة تشتم موسيقى الشعر وتكمل<sup>(2)</sup>.

## أنواع القافية:

إن القدماء قسموا القوافي حسب عدد الأصوات التي تتكرر فيها، فقال الثبريزي: أن القوافي تسع، ثلاث مقيدة وست مطلقة، فالمقيد ما كان غير موصول، والمطلق ما كان موصولا. ثم المقيد على ثلاثة أصرب: مقيد مجرد، ومقيد بردف، ومقيد بتأسيس، والمطلق على ستة أصرب: مطلق مجرد ومطلق مجروح ومطلق بردف، ومطلق بردف ومخرج، ومطلق بتأسيس، ومطلق بتأسيس ومخرج<sup>(3)</sup>.

فالقوافي من جهة التقييد والإطلاق نوعان<sup>(4)</sup>:

أولاً: القافية المقيدة: ما كان الروي فيه ساكناً.

ثانياً: القافية المطلقة: ما كان الروي فيه متحركاً.

وقسم الدارسون (حروف الهجاء العربية) من حيث ورودها (حرف روي) على أربعة أقسام<sup>(5)</sup>:

1. حروف تقيء رويًا بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، وتلك الحروف هي: الراء، واللام، والميم والتون والباء والذال والسين والعين.
2. حروف متوسطة الشيوع، وتأتي بدرجة أقل من حروف القسم الأول، وهي: القاف والكاف، والهمزة والحاء والفاء والياء والجيم.
3. حروف قليلة الشيوع، الضاد والطاء والهاء والتاء والصاد والثاء.
4. حروف نادرة في مجيئها رويًا، وهي: الذال والغين والحاء والسين والزاي والظاء والواو.

(1) موسيقى الشعر: 247

(2) المصدر نفسه: 146.

(3) الكافي: 146.

(4) بنظر: العمدة: 1/154.

(5) بنظر: موسيقى الشعر: 248، وفن التقطيع الشعري والقافية: 215 216.

والجدير بالذكر إن لحرف الروي بعدا نفسيا، وإيماءا يمكن أن يوظف بشكل جيد في خدمة القصيدة، لأن حرف الروي صوت وأن لكل صوت إيماء ودلالات يمكن أن يوظفها الشاعر في خدمة أجواء قصيدته، فمثلا عند استقراء الشعر القديم نلاحظ كثرة اختيار حرف (العين) كروي لقصائد الرثاء وهذا الاختيار يتلاءم مع جرس العين من عناء ومرارة وتعبير عن الوجد والجزع والنفزع والهلع، كما إن اختيار حرف السين رويًا لقصائد كثيرة إيمائها الأساس هو الأسف والحسرة<sup>(1)</sup>.

### القوافي في شعر المعلقات

إذا نظرنا إلى حروف الروي عند شعراء المعلقات<sup>(2)</sup>، لرأينا أن أكثرها وروداً (الميم) ثم يأتي بعدهما (اللام، الدال، الهمزة)، ينظر: الجدول رقم: (11).

نلاحظ أن (الميم) من أكثر الحروف المستخدمة رويًا لدى شعراء المعلقات، إذ يرد في معلقتين ونسبة (28.57%) أي ما يقارب أكثر من ربع شعر المعلقات وهي نسبة كبيرة، أما الأنواع الأخرى من الروي (اللام، الدال، الهاء، النون، الهمزة) فقد جاءت بنسب متساوية إذ لم تتجاوز ال(14.28%)، ونلاحظ أيضا أن صوت (الميم) يحظى بأكثر نسبة في الاستعمال كحرف للروي، لدى شعراء المعلقات، وهذه النتيجة تتفق مع ما قرره إبراهيم أنيس من أن (الميم) من الحروف التي تجيء رويًا بكثرة وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب، واشترط فيه حين تكون رويًا أن لا تكون جزءًا من ضمير، كما في الضمير الذي للمثنى والجمع<sup>(3)</sup>، ولم ترد في المعلقات متصلة بضمير. وفيما يأتي تحليل لما اختاره الشعراء من حرف للروي في قصائدهم:

(1) ينظر: الشعر الجاهلي: 1 / 63.

(2) والجدير بالذكر إن لحرف الروي بعدا نفسيا، وإيماءا يمكن أن يوظف بشكل جيد في خدمة القصيدة، لأن حرف الروي صوت وأن لكل صوت إيماء ودلالات يمكن أن يوظفها الشاعر في خدمة أجواء قصيدته، فمثلا عند استقراء الشعر القديم نلاحظ كثرة اختيار حرف (العين) كروي لقصائد الرثاء وهذا الاختيار يتلاءم مع جرس العين من عناء ومرارة وتعبير عن الوجد والجزع والهلع، كما إن اختيار حرف السين رويًا لقصائد كثيرة إيمائها الأساسي هو الأسف والحسرة. [الشعر الجاهلي: 1 / 63].

(3) ينظر: موسيقى الشعر: 248.

## 1- معلقة امرؤ القيس:

اختار الشاعر حرف (اللام) كروي لقصيدته، واللام والميم أحلى القوافي لسهولة مخرجيهما ولكثرة أصولهما في الكلام من غير إسراف<sup>(1)</sup> مما يساعد على طول نفس الشاعر بهما، ومن جهة أخرى إن اختياره لصوت (اللام) كحرف للروي جاء مناسبة مع ما هو بصده من الغزل بالمرأة وذكر عاصتها وذلك لما لهذا الصوت من إيجاء على الرقة والليونة.

## 2- معلقة طرفه بن العبد:

اختار الشاعر حرف (الدال) كروي لمعلقته، وهذا الصوت يوحي بالشدّة والفعالية وهذا يتلاءم مع أغراض معلقته بدءا بوصف ناقته بالقوة والشدّة ووصولاً إلى ما يشكو من الموم والاضطرابات بينه وبين ابن عمه مالك.

## 3- معلقة زهير بن أبي سلمى:

استخدم الشاعر حرف (الميم) كروي لمعلقته، وهذا الاختيار تابع عن مشاعر وأحاسيس للشاعر ومحاولاته للصالح بين قبيلتي (عيس وذبيان) فجاءت دلالة صوت (الميم) على الليونة والرقة والتماسك مناسبة مع ما هو بصده من مدح للساعيين (هرم بن مستنك والحارث بن عوف) كتحملهما دفع ديات القتلى التي بلغت زهاء ثلاثة آلاف بعير، وإذا كانت دية القتل غير الملك مائة بعير، فإن عدد الذين سقطوا ضحايا هذه الحروب من القبيلتين لا يقل عن ثلاثمائة رجل<sup>(2)</sup>.

## 4- معلقة ليبد بن أبي ربيعة:

إن قافية هذه المعلقة ذات بناء شكلي متميز ومغاير لباني المعلقات، لأن بناء قافيتها تتشارك في أربعة أصوات مع حركاته (الألف قبل الروي، الروي، الهاء والألف) مشكلا بذلك وحدة صوتية تكاد تكون أكثر بروزا من الوزن، وإن جعل الهاء عنصرا إيقاعيا إضافيا بجانب ما قبله يفجر اللغة بما فيها من الطاقات النغمية، والمعطامات الصوتية<sup>(3)</sup>، تبين لنا هذا التشابه في المخطط الآتي:

(1) المرشد: 47 - 48.

(2) السبع المعلقات مقاربة سيميائية/انترولوجية لتصورها: 31.

(3) ينظر: السبع المعلقات مقاربة سيميائية/انترولوجية لتصورها: 7.

فعل(ل/م)+ها ← امها

فعل(ل/م)+ها ← امها

فعل(ل/م)+ها ← امها

فعل(ل/م)+ها ← امها

اختار الشاعر حرف (الميم) كروي لمعلته وفيه التزم الف الردف والروي (الميم) وهاء الوصل مع ألف الخروج أو الإطلاق، ونرى ان الشاعر أطلق قافيته بالألف للتخفيف من الإتيان بالتريب الحوشي، لانصوت (هاء) يوحى بالاضطرابات النفسية موسيقاها الصوتية تقع على الأذن وقماً سيباً، ومن ثم فإن مردودها في النفس لا يكون مستملاً<sup>(1)</sup>، وهي مجلبة للإغراب وركوبها يستدعي الإتيان بالألفاظ الحوشية الغربية من أجل اتمام القافية فيضطر معها إلى أستعمال الكلام المنبوذ والوحشي المهمل ويضيق في وجهه باب التصرف بالمعاني على ما يتصورها، فيفضل عليه النظم وعلى قارته الفهم<sup>(2)</sup> وتجدر الإشارة إلى أن معلقة ليبد لا ترتبط بمادة معينة، كما أن الشاعر لم يفخر فيها بنفسه، ولا بقبيلته؛ ولكن موضوعها لما ارتبط بوصف البقرة الوحشية، وبالطبيعة، وعلى الجبلية الأولى، فإنه صار مرتعاً خصياً لكل تحليل أنتروبولوجي<sup>(3)</sup>.

## 5- معلقة عمرو بن كلثوم:

استخدم الشاعر صوت (النون) كروي لمعلته، وهذا الصوت يوحى بالأنين والمهوم، فجاءت مناسبة لأعمال قبيلة تغلب، وما عانته من أهوال، وما لاقته من طواغل، سواء مع اختها قبيلة بكر، أم مع عمرو بن هند ملك الحيرة، الذي ألهمته تغلب بالتحيز لبكر في مسألة الرهائن<sup>(4)</sup>، وجعل قافيته مطلقاً بالألف، لكي يتنج له النفس الطويل للفخر بأجداد ومآثر قبيلته.

(1) ينظر: رسالة الفران، أبو العلاء المرزي: 375، 286، ولزوم ما لا يلزم، أبو العلاء المرزي: 37 / 1.

(2) إيالة هوميروس: 76، وينظر: المرشد: 1 / 59، 63، ولغة الشعر الحديث في العراق: 200.

(3) السبع للمعلقات مقارنة سيميائية/ أنتروبولوجية لتوصفها: 33.

(4) إن موضوع معلقة عمرو بن كلثوم يرتبط بمادة الطبق المشنومة؛ وذلك لما التمسند هند أم عمرو بن هند، ملك الحيرة من ليلى، أم عمرو بن كلثوم-وبنت مهلهل بن ربيعة خال امرئ القيس: أن تناولها الطبق، فأبت وصاحت: وأفلاً، وهي الحادة التي انضت إلى قتل ملك الحيرة عمرو بن هند على يد ابن كلثوم. ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة: 1- 157-158.



## 6- معلقة عنتره بن شداد:

فالشاعر اختار صوت (الميم) كروي للمعلقة، وهذا الصوت يوحي (بالمرونة والرقّة) فجاء مناسبة مع ما ذكر في معلقته من إخلاصه في حبّ عبلة، ومحاورته لفرسه.

## 7- معلقة الحارث بن حلزة:

اختار الحارث بن حلزة لفايته حرف (الهمزة) وهو من الأحرف التي تتطلب جهداً عضلياً في النطق فهي من أشتق الحروف وأعسرهما حين النطق<sup>(1)</sup> وعلى الرغم من ذلك فقد استخدمها الشاعر رويًا بالرفع، ولكنه خفف من تلك الحدة والثقل يجعلها مسبوقة بالألف الواضحة، فهذه أهمية في وضوح وجه المقطع المنتهي بالهمزة<sup>(2)</sup>.

## حركة الروي:

ولحركة الروي أثر كبير في تشكيل موسيقى القصيدة، وعندما نقرأ شعر المعلقات نلاحظ أن القوافي كلها مطلقة إذ يكون حرف الروي متحركاً وأما الاختلاف فيكون في نوع الحركة، والجدول رقم (12) يوضح حركات القوافي في قصائد المعلقات:

ويتبين لنا من خلال الجدول رقم (12) أن عدد المعلقات ذات المجرى المكسور قد بلغ (أربعة) وبنسبة (57.14)، أما المعلقات ذات المجرى المضموم فبلغت معلقتين اثنتين فقط وبنسبة (28.57)، في حين توجد معلقة واحدة فقط ذات المجرى المفتوح، وبنسبة (14.28)، ومن هذه النسب يتبين لنا أن أكثر من ثلث قصائد المعلقات هي ذات المجرى المكسور، ولعل السبب وراء هذه الظاهرة يعود إلى:

1- الحالة النفسية المضطربة وهموم ومعاناة كامنة في نفس الشاعر، فاستخدم المجرى المكسور كوسيلة للتعبير عن هذه الهموم والمعاناة، لأن الكسرة توحى بالليونة والانكسار مما يلاءم العواطف الرقيقة المنكسرة التي يريد الشاعر إيصالها للمتلقي، في حين أن حركة الضمة توحى بالفخامة والأبهة<sup>(3)</sup>.

(1) موسيقى الشعر: 22.

(2) منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري- الأناق النظرية وواقعية التطبيق، د. قاسم الرسيم: 71.

(3) بنظر: المرشد إلى فهم شعر العرب: 72.

2- ومن جهة أخرى نلاحظ ان استخدام المجرى المكسور كان سائدا بين الشعراء ولعل هؤلاء الشعراء - شعراء المعلقات الذين استخدموا مجرى المكسور- أردوا موافقة ما هو السائد في عصرهم، وكما قال الطرابلسي إن استخدام الحركات مجاز، كان في القديم حسب درجات متصاعدة فيها (الكسرة) و(الضمة) و(الفتحة) فضلا عن أنه كان متناسبا تناسبا واضحا مع درجة القوة فيها<sup>(1)</sup>، وهذا السبب هو الأقوى والأنسب لأنه قد يكون المجرى مضموما ويدل على واقع مرير وعلى حالة نفسية غامضة ومضطربة فمنها قول الحارث بن حلزة:

لَأَرَى مَنْ عَهَدْتَ فِيهَا فَأُبْكِي ال      بِسَوْمٍ، دَلْهَأُ وَتَأْ يُحِيرُ الْبُكَاءُ<sup>(2)</sup>

استخدم الشاعر في البيت المجرى المضموم مع أن الموقف هو حالة نفسية مضطربة وحزينة يبكي الشاعر فيها جزعا لفراق حبيبته مع علمه أنه لا طائل في البكاء ولا يجدي عليه شيئا وقد يكون المجرى المكسور يدل على العظمة والاعتزاز والفخر بالنفس، وما أكثر نماذجها في شعر المعلقات، فمنها قول عنتره بن شداد:

وَإِذَا ظَلِمْتَ فَرَأَى ظَلْمِي بِأَمْرٍ      مَرُّ مَدَائِكُهُ كَطَلْمِ الْعَلْقَمِ  
وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنْ الْمَدَامِ بَعْدَمَا      رَكَدَ الْمَسَاجِرَ بِالْمَشْوَفِ الْمَعْلَمِ<sup>(3)</sup>

إن الشاعر استخدم المجرى المكسور في موقف الفخر والاعتزاز بشجاعته ويسالته في الخروب، ففي البيت الأول الشاعر يبين لنا أن من ظلمه عاقبه عقابا بالغا يكرهه كما يكره طعم العلقم من ذاقه، وفي البيت الثاني ان الشاعر يفتخر بشرب الخمر لأن شرب الخمر كان من دلائل الجود عند العرب<sup>(4)</sup>.

(1) خصائص الأسلوب في الشوقيات: 41.

(2) شرح المعلقات السبع: 146.

(3) المصدر نفسه: 137.

(4) ينظر: شرح المعلقات السبع: 137.

إذن قام شعراء المعلقات بمنح حركات الروي (المجرى) أكثر من معنى، فلم يقيدوا مجرى واحداً بمجالة نفسية معينة دون غيرها، بل تصرفوا فيها لغرض التأثير في المتلقي من جهة ومن جهة أخرى بثوا بذلك الحركة والحياة والتجدد في قصائدهم.

وتتنوع موسيقى القافية بحسب عدد الحروف والحركات الملتزمة فيها، فكلما ازداد عددها بدت القوافي أجمل وأوفر إيقاعاً، فأدنى القوافي موسيقى هي القافية المقيدة التي لم يلتزم فيها حركة ما قبل الروي، تليها القافية المقيدة التي التزمت فيها هذه الحركة، فالقافية المقيدة المردوفة<sup>(1)</sup> بحرف مدّ قبلها، أما في القوافي المطلقة فأقلها موسيقى هي المسبوقة بساكن، ثم المسبوقة بمتحرك، فالمردوفة بواو أو ياء قبلها، فالمردوفة بألف ملتزم قبل الروي، فالقافية المؤسسة<sup>(2)</sup>. وتبلغ القافية المردوفة أو المؤسسة أجمل صورها موسيقياً إذا تلاهما وصلتانج عن إشباع حركة الروي أو إضافة هاء الوصل، ولا ميمًا إذا تلاها ألف الإطلاق<sup>(3)</sup>.

وعند تتبعنا لأنواع القوافي في المعلقات وجدناه دؤوباً على توفير أكبر قدر ممكن من الموسيقى في قوافيه من خلال التزام أصوات أخرى، فضلاً عن صوت الروي. وهذه الأصوات الملتزمة هي في الأكثر أصوات المدّ (قبل الروي أو بعده) التي تمنح القوافي طاقة نغمية عالية ترفع من قيمتها الموسيقية. ويتجلى هذا الأمر من خلال الجدول رقم(13):

يتبين لنا من خلال هذا الجدول أن شعراء المعلقات استخدموا القافية غير مردوفة ولا موصولة بأعلى نسبة إذ بلغ مجموع معلقات هذا النوع (4) ونسبة (57.14%) وبعدها تأتي القوافي المردوفة بالألف أو المردوفة بالياء وموصولة بمدّ (الألف) أو المردوفة بالألف وموصولة بالهاء إذ استخدم كل منها بنسب متساوية وبلغت (14.28%)، إذن يتضح من خلال هذه النسب أن أكثر من ثلثي شعر المعلقات جاء غير مردوف ولا موصول، إذ اعتمد الشاعر على حرف الروي وحده، مما جعلها أقل موسيقية وحركة، وفيها نوع من الثبات والاستقرار والركون على حالة واحدة، ولعل السبب وراء هذا الجمود وعدم القدرة على الحركة يعود إلى الحالة النفسية الحزينة للشاعر، وربما ان

(1) القوافي المردوفة: هي التي يسبق حرف الروي فيها أحد أحرف المدّ، بنظر: المقدم القريد: 496 / 5، ومعجم مصطلحات العروض والقوافي، رشيد العبيدي: 101.

(2) المؤسسة: هي التي يسبق فيها ألف التأسيس حرف الروي يفصل بينهما حرف يسمى (الدخيل)، بنظر: العملة: 1 / 161، والقوافي، أبو علي التنوخي: 106، والوافي في العروض والقوافي: 205.

(3) بنظر: فنّ التقطيع الشعري والقافية: 265.

هذا الجمود عن الحركة أو النور عن الحركة الكثيرة في معلقة امرئ القيس مثلاً نبع عن حالة لا شعورية من الشاعر فبها في شعره في هذه الصيغة التي يمكن للمتلقي أن يكتشفها من خلالها.

### مظاهر الإنزياح الصوتي في القافية:

أولاً: ظاهرة التقفية:

وهي أن يتساوى الجزءان من غير نقص أو زيادة فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السمع خاصة<sup>(1)</sup>، مثل ذلك قول امرئ القيس في مطلع قصيدته:

قَفَا بُنْكَ مِنْ ذِكْرِي حَيْسِبِ وَمَنْزِلِ      بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَخَوَّلِ<sup>(2)</sup>

فهي جمعياً (مفاعلن) إلا أن العروض مقفى مثل الضرب.

ويلجأ الشاعر إلى مثل هذا الأسلوب عند الابتداء وهي من المظاهر التي تعطي البنية قوة موسيقية وتنبه إلى بداية القصيدة ونرى في هذه المعلقة أن امرأ القيس قد كرر هذا الأمر في منتصف القصيدة تقريباً وذلك في قوله:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّرِيسُ أَلَا الْجَلْسِي      بِصَبْحِ وَمَا الْإِسْبَاحُ بِشِكَ بِأَتَمَلِ<sup>(3)</sup>

إذ إن الرجح الصوتي في الصدر يضارع رجح الصوت في العجز وربما هذه إشارة واضحة إلى أن قسماً أو نصف المعلقة الدلالي قد انتهى لبدأ في نصفها الآخر بمضمون آخر وهذا إبراز مظاهر التقفية التي قد تشد انتباه السامع إلى التحولات الدلالية التي تطرأ على النص ضمن منظومة التواصل بين الشاعر ومستمعيه<sup>(4)</sup>.

(1) المعلقة، ابن رشيق: 1/173.

(2) شرح المعلقات السبع: 13.

(3) المصدر نفسه: 29.

(4) تحولات الإيقاعي الشعر القديم والحديث دراسة صوتية دلالية: أحمد ناهم جهاد الموسوي: 15.

## ثانياً: عيوب القافية:

على الرغم من كون الملقات الأعمودج الناضج والراقي للشعر العربي، إلا إنها لا تخلو من مجموعة من عيوب التي تصيب القوافي كإنزياح في المستوى الصوتي وفيما يأتي نماذج من تلك العيوب:

### 1- عيوب تتعلق بالروي

#### أ- (الإبطاء):

وهو إعادة كلمة الروي لفظاً ومعنى لا لفظاً فحسب بدون وجود فاصلة بمقدار سبعة أبيات<sup>(1)</sup> أو أكثر لغير غرض بلاغي<sup>(2)</sup>، يقول طرفة بن العبد:

وظلمُ ذوي القربى أَشدُّ مضاهاةً	على المرءِ مِن وقعِ الحسامِ المَهْثِدِ
فَلترني وَخَلقي، إني لَكَ شاكِرٌ	وَلو حَلَّ بِنبي نَابِأَ عندَ هَرَعِدِ
فَلو شاءَ رَبِّي كُنْتُ قَيسَ بنِ خَالِدِ	وَلو شاءَ رَبِّي كُنْتُ عَمرو بنِ مَرادِ
فأصَبْتُ ذَا مالِ كثيرٍ وَرَأسي	بَنوونَ كرامَ سادَةَ لَمَودِ
أنا الرَجُلُ الضَّرْبُ الَّذي تُرْفَوُةُ	خِشاشِ كرامِ الحَبَةِ المَتَوَقِدِ
فأبَيْتُ لا يَتَمَكُّ كَشحِي بِطائَةِ	يَعْسِبِ رَيقِ الشُّفْرَينِ مُهْثِدِ <sup>(3)</sup>

يكن الإبطاء في تكرار اللفظة (مهند) في القافية في بيتين لا يفصل بينهما سوى أربعة أبيات، وهذا يعد عيباً لا يقبله العروضيون، ومن الملاحظ أن هذا العيب لا يشكل خللاً موسيقياً لأنه لم يُخلل بالتزام الأصوات في القافية، إلّا أنه يوجّه الذهن إلى تماثل المعنى فيصرفه عن تماثل النغم<sup>(4)</sup>، من ثمّ يحسب للشاعر كإنزياح صوتي في الإيقاع الخارجي عروضياً<sup>(5)</sup>.

(1) فن التعليل الشعري والقافية: 281.

(2) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، 2، فن التعليل الشعري والقافية: 281.

(3) شرح الملقات السبع: 63-64.

(4) ينظر: موسيقى الشعر العربي: 130.

(5) ومن الإبطاء أيضاً تكراره لفظاً: (اليد: ص 47-48) وقوله: (مصعد: ص 53-54)، وقوله (عبد: ص 62). ومن نماذج

الأخرى للإبطاء نول لبيد: (حماها: ص 103-204).

ب- (الإقواء):

وهو اختلاف حركة الروي، بحيث تكون في بعض الأبيات كسرة وفي البعض الآخر ضمة<sup>(1)</sup> فلنسا على يقين من ورود هذا العيب في شعر المعلقات أننا نجعل الحركات التي اختارها الشاعر، فهذه الحركات التي في قصائد المعلقات هي من عمل المحقق ولعله سار في وضعها على القواعد النحوية ولكن الشاعر كان لا يتحرج من مخالفة الإعراب في سبيل إتمام قافيته ويذكر د. إبراهيم أنيس: ان احتمال خطأ الشاعر في قواعد النحو اقرب إلى العقل من احتمال خطئه في أبسط قواعد الموسيقى الشعرية<sup>(2)</sup>، فمن ذلك قول امرئ القيس:

كَأَنَّ لَيْبِراً فِي عَرَانِينَ وَيَلِيهِ كَسِيرٌ أُنْثَامِي فِي بَجَادٍ مَزْمَلٍ<sup>(3)</sup>

وأمثاله كثير مما ذكره بعضه الشراح<sup>(4)</sup>، وقد حاول النحويون تفسيره تفسيرات شتى لكي يقع تحت قواعدهم النحوية وضوابطهم ومقاييسهم دون أن يأتوا فيه بما يقنع<sup>(5)</sup>، ولذلك ربما ذكر النحاس متفرداً من بين الشراح وتبعه البطليوسي ناقلاً كلامه أن البيت يروى: (في بجمادٍ مزملٍ) على الإقواء<sup>(6)</sup>، ورواية الرفع هذه إما من تغيير النحاة وروايتهم ليلتم البيت مع المقاييس النحوية. وقد ذكر بيت للشاعر الحارث بن حلزة يكمن فيه الإقواء، لكن لم يذكر هذا البيت في شرح المعلقات السبع، وهذا البيت:

لَيْسَ يُنْجِي أَلْبِي يُوَائِلُ مِنَا رَأْسُ طُؤُودٍ وَخَسْرَةٌ رَجْمَلَاءُ<sup>(7)</sup>



(1) النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي الجديد: 167. وفي التنطيع الشعري: 281.

(2) موسيقى الشعر: 262. وينظر: كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة لابن الخطيب دراسة تحليلية في نمط الشعري، نزعة جعفر حسن، الطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة الموصل، 1995: ص 278.

(3) شرح المعلقات السبع: 40.

(4) ينظر: شرح القصاصد السبع: 107، شرح المعلقات السبع: 73، شرح القصاصد العشر، يحيى الدين: 128.

(5) ينظر: شرح القصاصد السبع: 107.

(6) ينظر: شرح القصاصد السبع: 1 / 198، وشرح الأشعار الستة: 1 / 112.

(7) شرح المعلقات السبع: 152.

فَمَلَكُنَا بِذَلِكَ التَّمَامِ حَتَّى مَلَكَ الْمُثَلِّبُ بِنُ مَاءِ السَّمَاءِ<sup>(1)</sup>

إذ إن حركة روي المعلقة هي الضم في حين جاءت في البيت الثاني مكسورة، بسبب الموقع الإعرابي لكلمة الروي<sup>(2)</sup>.

#### ت- التضمين:

وهو احتياج البيت الشعري إلى البيت الذي بعده لحوياً ومعنوياً وعدم اكتماله إلا به<sup>(3)</sup>، وهو تمام وزن البيت قبل تمام المعنى أو تعلق قافية البيت الأول بالبيت الذي يأتيه<sup>(4)</sup>، في حين أن للمعاصر الغربي جان كوهن يعرفه قائلان التضمين العروضي تعارض بين الوزن والتركيب<sup>(5)</sup>، فيلاحظ جان كوهن أن التضمين بالمعنى الدقيق حالة خاصة من التعارض بين العروض والتركيب إذ يقوم التنافس بين نسقين من الوقفة يتعذر التمييز بينهما، واختزال هذا التعارض سيلتزم لقاء تاماً بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية<sup>(6)</sup>، ويوضح كوهن هذا الأمر مفصلاً: يلزم أن يكون هناك توازن دقيق بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية أي أن وقفة آخر البيت وقفة دلالية<sup>(7)</sup> وهذا الكلام لا ينطبق تماماً على فاعلية التضمين ونسقية القراءة للقصيدة إذ لا يمكن على الإطلاق اختزال هذا التعارض إلا في وضع الشعر الحر الذي يتطلب تحوراً جزئياً من تغطية القراءة العمودية (التناظرية) التي تتطلب شرطاً حازماً في أعمال الخط الأفقي للبيت ثم التوقف لحظة من أجل استمرارية القراءة في الاتجاه العمودي فالأفقي وهكذا<sup>(8)</sup>.

(1) لم يذكر هذا البيت في المملكات السبع للزوزني.

(2) ينظر: كتاب القوافي: التوخي: 134.

(3) ينظر: الموشح: 23، 49، العدد: 1 / 171 172

(4) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: 260، والمرشد إلى فهم أشعار العرب: 37، فن التصريح الشعري والفاوية: 21.

(5) بنية اللغة الشعرية: 175.

(6) المصدر نفسه: 60.

(7) المصدر نفسه: 61.

(8) محولات الإيقاع في الشعر القديم والحديث دراسة صوتية دلالية: أحمد ناهم جهاد الموسوي، (الطروحة)، كلية الآداب جامعة المستنصرية، 2004: 8.

واختلف النقاد والعروضيون في كون التضمين عيباً أم لا، فالعرضيون يرونه من عيوب القافية، وقالوا لأن القافية محل الوقف والاستراحة، فإذا افتقرت لما بعدها لم يصح الوقوف عليها فخرجت عن اللاتق بها<sup>(1)</sup>، وقد تفاوتت آرائهم فيه وفي تحديده، وقد نظر القدماء من نقادنا إلى البيت بوصفة وحدة دلالية مستقلة، وعلى أساس استقلال البيت دلاليّاً عما قبله وما بعده يكون إبداع الشاعر<sup>(2)</sup>، وخير الشعر عندهم ما قام بنفسه وكمل معناه في بيته، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها، واستغني ببعضها، لو سكت عن بعض<sup>(3)</sup>.

أما ابن رشيق، فلا يعد كل افتقار للبيت، لما بعده عيباً، إذ قال: «ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعبء على بعض، وأنا استحسّن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد<sup>(4)</sup>، إذن ليس كل تعلّق للبيت بما بعده عيباً في رأي ابن رشيق فقد استعمله العرب كثيراً، وورد في شعر فحول شعرائهم<sup>(5)</sup>، والدليل على ذلك أنه فرق بين التعليق والتضمين الذي عده عيباً<sup>(6)</sup>.

ويمكن أن نخلص من هذا العرض لأراء القدماء، أنهم فروقوا بين نوعين من الاتصال بين الأبيات<sup>(7)</sup>:

الأول: مقبول، لأنه يدل على تماسك النص الشعري، المبني على وحدة المشاعر المبدعة.

الثاني: عدوه من دلالات نقص قدرة الشاعر.

ومن النقاد الذين لم يعد التضمين عيباً مثل ابن الأثير فقال وأما المعيب عند قوم فهو تضمين الإسناد، وذلك يقع في يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المشو، على أن يكون الأول منهما مستندا إلى الثاني فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتم معناه إلا بالثاني، وهذا هو المعلوم من عيوب الشعر وهو عندي غير معيب... وقد استعملته العرب كثيراً وورد في شعر فحول

(1) شرح تحفة الخليل في العروض والقافية: عبدالحمد راضي: 375.

(2) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس: 46.

(3) المصون في الأدب، أبو هلال العسكري: 9.

(4) العمدة: 1 / 262، 261، علماً أنه عد التضمين من عيوب الشعر، ينظر: العمدة: 1 / 171.

(5) المثل السائر: 2 / 343.

(6) ينظر: العمدة: 1 / 171.

(7) ينظر: شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية: أحمد محمد علي محمد، أطروحة دكتوراه: 76.



شعراتهم<sup>(1)</sup>، إذن إن شيوع التضمين في الشعر العربي جعل ابن الأثير أن ينظر إلى التضمين نظرة أدبية نقدية جمالية.

ومن النقاد المعاصرين ممن تكلم عن التضمين مثل عبدالله الطيب المجدوب إذ قال: أن التضمين ليس بعيب كبير وكثيرا ما يحسن موقعه اذا كان البحر قصيرا، أو إذا كان الشعر قصصيا أخذنا بعضه برقاب بعض<sup>(2)</sup>.

فنستنتج مما سبق، أن التضمين في الشعر قد لا يكون عيبا فيه، لأن للشعر لغته الخاصة فمتى رأى الشاعر أن في التضمين (تعلق البيت بالبيت الذي بعده) تحقيق قيمة جمالية تؤثر في المتلقي، فإنه يجوز له ما لا يجوز لغيره، لأن اللغة الشعرية أكبر من أن تدرك وتحدد بقوانين اللغة والعروض، ومثلما يقول كوهن بأن النظم مناف للنحو وإنزياح عنه<sup>(3)</sup>.

وإن هذه الظاهرة استخدمت لدى شعراء المعلقات بكثرة، لأن التضمين بين الأبيات في المعلقات وفي الشعر العربي عامة كثير لا يحصى، وقلما تخلو منه أبيات قليلة متتابعة ي شعر المعلقات، فمن ذلك:

#### الأمثلة الأولى: قول امرئ القيس

فَمَا تَبَكَ مِنْ ذُكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ      بِسِقْفِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَحَوْ مَلِ  
فَتَوْضِحَ فَأَلْمَرَّةُ لَمْ يَغْفُ رَمُهَا      لِمَا نَسَجْتَهَا مِنْ جُثُوبٍ وَسَخَالِ<sup>(4)</sup>

فالشاعر واقف على الطلل ويستذكر حبيبا فارقته ومنزلا خرج منه بمنقطع الرمل المعوج بين هذين الموضعين، ومعنى البيت الثاني متصل بالبيت الأول، لأن الشاعر يذكر الموضعين (توضيح، المقرة) لذلك عطف بالفاء بين البيتين. ومنه قوله أيضا:

فَلَمَّا أَجْرْنَا سَاحَةَ الْحَمِي وَالْحَمَى      بِنَا بَطْنُ حَبْتِ ذِي حِقَانٍ عَفَقَلِ

(1) المثل السائر: 201-202.

(2) المرشد إلى فهم أشعار العرب: 38/1.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 69.

(4) شرح المعلقات السبع: 13-14.

مَصْرُتٌ بِفَوْدَيَّ رَأْسَهَا فَتَمَائِلَتْ      عَلَيَّ هَفِيمٌ الْكُتَيْحُ رِيًّا الْمَخْلُخِلُ<sup>(1)</sup>

نلاحظ أن المعنى لم يكتمل في البيت الأول، عندما يصور لنا الشاعر تجاوزهما-الشاعر مع حبيبته - مساحة الخلة وخروجهما من بين البيوت حتى وصلنا إلى أرض مطمئنة، وفي البيت الثاني يكتمل المعنى إذ إن الكلمة (هصرت) جواب لما في البيت الأول ويدل على استجابة المرأة ومطاوعتها لطلب الشاعر.  
ومنه قوله كذلك:

فَقَلْتُ لَهُ لَأَا تُمَطِّسُ بِجُوزِهِ      وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنِئَاءً بِكَلْكَلِ  
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا الْجَلِي      بِصَبِيحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْتَلِ<sup>(2)</sup>

هناك ترابط واضح بين البيتين إذ إن الشاعر في البيت الأول يصور لنا طول الليل وقسوتها كناية عن كثرة الموم والمعاناة لذلك نراه في البيت الثاني يطلب من الليل التحي بصبح ثم قال ليس الصبح بأفضل منك عندي<sup>(3)</sup>.

الأمثلة الثاني: معلقة عمرو بن كلثوم  
يقول لشاعر:

وَقَدْ عَلِمَ الْقَبَائِلُ مِنْ مَعَدٍ      إِذَا قَبَسَتْ بِأَبْطَحِهَا بَيْنِنَا  
بِأَنَا الْمُتَجَمِّعُونَ إِذَا قَدَرْنَا      وَأَنَا الْمُهْلِكُونَ إِذَا أَتَيْنَا<sup>(4)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 23-24.

(2) المصدر نفسه: 29.

(3) منه قول عمرو بن كلثوم: (ص: 126: السطر: 4-5).

(4) شرح المعلقات السبع: 126.

نلاحظ بأن المعنى لا يكتمل في البيت الأول ومرتبطة بالبيت الثاني، ومعنى البيتين أن الشاعر يقول مفتخراً بأن هذه القبائل علمت بأننا نطعم الضيفان إذا قدرنا عليه ونهلك أعدائنا إذا اختبروا قتالنا.

ونستطيع القول بأنه كانت هناك مرجعية نحوية في تأصيل البيت المفرد (المثل)، وهو البيت المكتمل نحويًا ومعنويًا بحيث إن معناه مستقل ومكتمل ولا يحتاج لإتمامه إلى البيت الذي يليه، ومما يؤكد هذا التوجه قولهم في التضمين: "خير الشعر ما لم يحتاج بيت منه إلى بيت آخر، وخير الأبيات ما استغنى بعض أجزائه ببعض إلى وصوله إلى القافية"<sup>(1)</sup>.

إذن كثرة التضمين في شعر المعلقات تمثل ظاهرة أسلوبية قام الشاعر من خلالها بالدخول في التفاصيل والجزئيات المشاهد والصور المتسلسلة، إذ لا يكتمل المعنى إلا من خلال الاستمرار والتواصل لرسم الصور والمشاهد، ومن ثمّ هذه الصور المرتبطة والمتواشجة بعضها مع البعض تكون للمتلقي الصورة الكلية التي تسمى نظرية الإنزياح من إيصالها للمتلقي فالتأثير فيه فيما بعد.

## 2- عيوب تتعلق بما قبل الروي

### أ- سناد الردف:

الردف حرف لين يسبق الروي مباشرة وهو أما ألف أو واو أو ياء<sup>(2)</sup>، وسناد الردف هو أن يكون الروي في بيت مردوفاً وفي آخر من نفس القصيدة غير مردوف<sup>(3)</sup>، ومن ذلك قول الشاعر عمرو بن كلثوم:

إِذَا مَا الْمَلِكُ سَامَ الثَّاسِ غَسَفًا      أَيْتِنَا لَنْ نَقْرَ الْبَلَدَ فَيْنَا  
مَلَأْنَا الْبِرَّ حَتَّى هَبْنَا قَنَا      وَمَسَاءَ الْبَحْرِ نَمْلُؤُهُ مَفِينًا<sup>(4)</sup>

فالبيت الأول مردوف بالياء (فيتا) والثاني غير مردوف إذ جاءت الفاء بدل الياء (سفينا).

(1) الموضح: 36.

(2) فن التطبيع الشعري: 250.

(3) شرح المعلقات السبع: 280.

(4) المصدر نفسه: 127.

ب- سناد الخذو:

وهو اختلاف حركة ما قبل الرفع<sup>(1)</sup>، ولعلَّ السبب الرئيس فيه ناجم أصلاً عن التناوب بين الحرفين (الألف والواو)، ولا يدَّ أن يسبقا بحركة توافقهما، وإلا نتج عن ذلك تغاير في النغم، فالواو توافقها الضمة والياء توافقها الكسرة، ولذلك لم يرَ فيه الباحثون عيباً على الشاعر<sup>(2)</sup>، فمن ذلك قول الشاعر عمرو بن كلثوم:

فَيْسِي نَسَأَلُكَ هَلْ أَحَدْتَنِي مَرَمًا      يَوْشَكَ الْبَيْنِ أَمْ خُتِيَ الْأَيْمًا  
يَسُومُ كَرِيهَةً ضَرْبًا وَطَعْنًا      أَقْرُبُهُ مَوَالِيكَ الْعَيُونَا<sup>(3)</sup>

يكنم سناد الخذو في البيتين إذ إن حركة ما قبل الرفع في الكلمة (الأيمن) هي (الكسرة)، في حين أن حركة الرفع في الكلمة (العيونا) في البيت الثاني هي (الضمة)، ومنه قوله أيضاً:

وَأَمَّا يَوْمٌ لَا نَحْشَى عَلَيْهِمْ      فَسَتَمَعْنُ هَارَةَ مَقْلَبَيْنَا  
وَأَمَّا يَوْمٌ لَا نَحْشَى عَلَيْهِمْ      نَدُّقُ بِهِ السُّهُولَةَ وَالْحَزُونََا<sup>(4)</sup>

فالواو توافقها الضمة والياء توافقها الكسرة، ولذلك لم يرَ فيه الباحثون عيباً على الشاعر<sup>(5)</sup>، وفي بيت آخر نراه يغير حركة الرفع إلى السكون، فيقول:

كَأَنَّ غَضُوبَهُنَّ مَثُونٌ غُدِرٌ      تُصَفِّقُهَا الرِّيَاحُ إِذَا جَرَّتْنَا<sup>(6)</sup>

(1) ينظر: العمدة: 1 / 167، والمقد القريد: 5 / 506، والروابي في العروض والقوافي: 220.

(2) ينظر: الحماسة في شعر الشريف الرضي: 229، والشريف الرضي - حياته ودراسة شعره: 2 / 225.

(3) شرح المعلقات السبع: 114.

(4) المصدر نفسه: 120.

(5) ينظر: الحماسة في شعر الشريف الرضي: 229.

(6) شرح المعلقات السبع: 124.

فالشاعر بنا في القصيدة قافيتها كلها على حرف المد واللين (الياء المكسور) تتبادل معها (الواو) في بعض الأبيات في هذا البيت جاء الشاعر بالفتحة قبل الياء فلم تعد الياء حرف مد ولين كما كانت في الأبيات الأخرى في القصيدة.

وهذه جملة العيوب التي وردت في شعر المعلقات وهي ليست بالكثيرة قياسا إلى ضخامة قصائده، ولا تحط من قدرته الشعرية ولا سيما في القافية التي تعتمد الشاعر فيها ان يطرق أنواعها كافة تحديا منه لها ولإثبات قدرته الشعرية وقدرته على النظم في شتى القوافي حتى وان كانت نادرة أو حوشية.

### ثالثا: الإنزياح الإعرابي (عدول الضرورة)

قد أجمع معظم اللغويين والنحاة على التأكيد على ازدواجية اللغة، لأن نظام اللغة يكمن في وظيفتها التحويلية لما تضمنه من مبادئ الخروج، والتجاوز والانتساع، إلا أن حدود انتهاك قوانين اللغة/ الأصل يتضمن شروطا وإمكانات أوجزوها في الضرورة التي تتيح للشاعر ما لم تسمح به لغيره من أساليب وتراكيب<sup>(1)</sup>، لأن الشعر لغة خاصة تمتاز بسمات معينة (وربما غير معينة أيضا) تميزه عن لغة النثر، والإقرار بهذا يعني أن الحكم على لغة الشعر ينبغي أن ينبثق من ادراك لطبيعة لغة الشعر دونما تحكيم لمعايير لغة النثر، لأن مثل ذلك الحكم يؤدي إلى ان تفقد اللغة الشعرية الكثير من سماتها<sup>(2)</sup>.

إذن الضرورة من السمات المميّزة للغة الشعر، وقد اقترنت بالشعر؛ فليس لها وجود إلّا فيه، إذ اقتضتها طبيعة صناعته، ولاسيما المتمثلة بالإيقاع، والشعر- كما يقول سيوييه- وُضع للغناء والترّم<sup>(3)</sup>، فيتجاوز الشاعر قليلا على بعض القواعد المألوفة والشائعة للغة، وذلك لكثرة المعاني وضيق المساحة في الشعر ومن جهة أخرى فالشاعر محكوم عليه بالحفاظ على الوزن والقافية وعدم الوقوع في عيوب الشعر كعيوب القافية مثلا، فهو لا يمتلك حرية الناثر لكي يتصرف كيف يشاء، لذلك أجازوا للشاعر ما لا يجوز لغيره<sup>(4)</sup>، لذلك عند الحاجة يضطر الشاعر إلى إحداث بعض

(1) شعرية الإنزياح دراسة في مجالات العدول: 15.

(2) الانزياح في التراث النقيدي البلاغي: 71.

(3) ينظر: الكتاب: 4 / 206.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 1 / 26.

التعابير كال(حذف أو زيادة أو إبدال) ليستقيم له الوزن والقافية، لأن لغة الشعر هي لغة النفس بكل ما في النفس من توتر وانفعال، في حين أن لغة الثر أقرب إلى يرود العقل. ومن الممكن أن نسم لغة الشعر بأنها لغة انفعالية، ولغة الثر بأنها لغة تعاملية أو منطقية<sup>(1)</sup>، لذلك يقول ووردز وورث: إن الشعر يتضمن الانفعال بصفة دائمة<sup>(2)</sup> وأن لكل انفعال نبضه الخاص [و] أنماطه التعبيرية المميزة له<sup>(3)</sup>.

ولقد اختلف النقاد واللغويون في الموقف من الضرورة الشعرية ودواعي ركوها لدى الشاعر بين مؤيد ورافض، وآخر يجوزها للقدماء من دون المحدثين<sup>(4)</sup>، فهي عند بعضهم رخصة<sup>(5)</sup>، وعند بعض الآخر خطأ أو غلط أو سُذوذ<sup>(6)</sup> وهي عند أبي هلال العسكري قبيحة إذ يقول: وينبغي ان يجتنب ارتكاب الضرورات، وان جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقبحاتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلة، وما كان أيضا تنتقد عليهم أشعارهم، ولو نقدت وبهرج منها المعبب كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة وبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها<sup>(7)</sup>، ففي قوله اتهام للذوق الشعري للنقاد القدماء، وأما ابن رشيق فيقول لا خير في الضرورة، غير أن بعضها أسهل من بعض، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به، لأنهم أتوا به على جبلتهم. والمولد المحدث قد عرف أنه عيب. ودخوله في العيب يلزمه إياه<sup>(8)</sup>، والجدير بالذكر أن هناك أنواع من الضرورات الشعرية، فمنها ما هو مقبول ومنها القبيح الذي يؤدي إلى تعقيد المعنى وإبهامه.

وقد سوغ الخليل بن أحمد الفراهيدي للشعراء الركوب في الضرورات فقال: أشعراء أمراء الكلام يصرفونه أي شاعوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف

(1) الاتزاح في التراث النقدي البلاغي: 71.

(2) النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية لكونرديج، كولريديج، تر: عبدالحكيم حسان: 302.

(3) المصدر نفسه: والصحيفة نفسها.

(4) ينظر: النقد اللغوي عند العرب: 155 - 167.

(5) ينظر: العمدة: 1020.

(6) ينظر: ذم الخطأ في الشعر، ابن فارس: 154.

(7) الصناعتين: 150.

(8) العمدة: 1020.

اللفظ وتعقيده ومدّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته...<sup>(1)</sup>، وقد أدرك سيبويه أن للشعر لغة خاصة وحاول تسويقها على وجه الصواب، لذلك أقره باباً سماه باب ما يحتمل الشعر<sup>(2)</sup>، حيث بين فيه أن يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف، يشبهونه بما ينصرف من الأسماء لأنها أسماء كما أنها أسماء، وحذف ما لا يحذف، يشبهونه بما قد حذف واستعمل محذوفاً<sup>(3)</sup>، ثم قال: كيس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً<sup>(4)</sup>، وبعد ذلك نرى أن ابن وشيظ يضيق على مجال الضرورات ويقول: وقد يضطر الشاعر فيقتصر الممدود، وليس له أن يمد المقصور، وقد يضطر فيصرف غير المصروف، وتبيح ألا يصرف المصروف... وأما ترك المعز من المهموز فكثير واسع لا عيب فيه على الشاعر، والذي لا يجوز أن يهمز غير مهموز<sup>(5)</sup>، في حين أن ابن الجني أكد على جواز الضرورات ويرى بأن العرب تركب الضرورات مع قدرتها على تركها، حيث قال: أن الشعر موضع اضطرار، وموقف اعتذار، وكثيراً ما تحرف فيه الكلم عن أبنيتها، وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله<sup>(6)</sup> والعرب تفعل ذلك تأنيساً لك بإجازة الوجه الأضعف لتصح به طريقك، ويرحب به خناقك إذا لم تجد وجهاً غيره، فتقول: إذا أجازوا نحو هذا ومنه بد وعنه مندوحة، فما ظنك بهم إذا لم يجدوا منه بدلاً، ليمدوها لوقت الحاجة إليها<sup>(7)</sup> ويرى أن المرتكب للضرورات ما يرتكبها إلا عن قوة طبع وقيض فيقولاً فعتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبجها، وانحراق الأصول بها، فأعلم أن ذلك على ما جشمه منه وإن دل من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله...<sup>(8)</sup>.

وتوصل إلى أن الإنزياح الإعرابي/الضرورة الشعرية أخطاء شوية مقصودة من قبل الشاعر، فهو انزياح عن المعيار وخرق منتظم له، لأن الشاعر غير ملتزم بقيود اللغة وهو من يطوع تلك القيود لفنه، فكانه بذلك يجاوزها، والإنزياح الإعرابي تهدف عن طريق انزياحات لغوية إلى

(1) منهاج البلاغ وسراج الأدباء: 143 - 144.

(2) الكتاب: 26/1.

(3) المصدر نفسه والصحيفة نفسها.

(4) المصدر نفسه: 32/1.

(5) الشعر والشعراء: 1/101، وينظر: الموشح، المورزاني: 144-145.

(6) الخصائص: 2/188.

(7) الخصائص: 3/60-61.

(8) المصدر نفسه: 2/392.

تعميق الموسيقى وتكثيف الترمم وبالتالي لفت انتباه المتلقي، لذلك تعد الضرورة الشعرية انزياحات في المستوى اللغوي تهدف إلى غايات جمالية، لذلك قال ابو العتاهية أنا أكبر من العروض<sup>(1)</sup>، معلنا بأن العروض لا يمكن ان يقف حائلا دون أن يعبر عما يريد وبما يريد.

وتجدر الاشارة بأنه ليس ثمة فن خال من قيود، لأنه هناك من يرى ان الفن لا يحيا بغير قيود<sup>(2)</sup>، لكن القيود التي تؤدي إلى اغناء الفن لا تعجبه وتضعفه فمن ذلك القافية التي كثيرا ما تسوق الشاعر إلى معنى لم يكن يباليه<sup>(3)</sup>.

### الإنزياحات الإعرابية (الضرورات الشعرية) في شعر المملكات:

#### 1- كسر الفعل الساكن:

فمن ذلك قول امرئ القيس:

وقرفاً بها صحبي عَليّ مطيئهم      يقولون لا تهلك أسىً وكجأ<sup>(4)</sup>

قام الشاعر بتكسیر الفعل (تجمل) والصحيح هو (تجمل) يسكون (اللام) فكسرها مراعاة لوزن البيت، لأن الجملة الأولى تتضمن النهي ب(لا) وهي جازمة فجزمت الفعل (تهلك) بالسكون لأنه صحيح اللام<sup>(5)</sup>، وعطف الفعل (تجمل) على (تهلك)، فيجب نحويا ان يكون مجزوما مثله لفظا ومجلا، لأن المعطوف يطابق المعطوف عليه في الإعراب، ولكنه حرك بالكسر سيرا مع حركة حرف الروي في القافية التي هي الكسرة.

وهناك نماذج كثيرة في تحريك الساكن تلاءما مع نظام القافية، إذ لا تسع لها المجال وهذه الظاهرة التي هي ضرورة شعرية تحقق انزياحا عن المعيار والمألوف وذلك لأن الشاعر أراد بها الحفاظ على ترمم القصيدة، ومن جهة أخرى أن خلخلة القواعد وكسر المعيار يؤدي إلى مفاجئة

(1) الأغاني، الاصفهاني: 13/4.

(2) في الأدب والنقد، عميد مندور: 11.

(3) المصدر السابق والصحيفة نفسها.

(4) شرح المملكات السبع: 15.

(5) شرح الكافية: 136/2.



المتلقي ولفت انتباهه، ومن ثم تحقيق المتعة لدى المتلقي، ومن ثم الأخرى تحقيق هدف المبدع بإيصال الرسالة من المرسل إلى المستقبل<sup>(1)</sup>.

## 2- ترخيم مالا يرخّم:

فمن ذلك قول عنتر بن شداد:

حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّاكِرِينَ فَأَصْبَحَتْ      حَسِيرًا عَلِيًّا طَلَاهُهَا ابْنَةُ حَجْرَمٍ<sup>(2)</sup>

يكنم الإنزياح الإعرابي في ترخيم (حجرم) وأصله (حجومة) وهو اضطراب لأن الترخيم يقع في المتادى المفرد<sup>(3)</sup>، أما هنا فالمتادى مضاف ولا يجوز الترخيم فيه، ولكن مناسبة لنظام القافية قام الشاعر بإحداث هذا الخرق القصدي لنظام اللغة<sup>(4)</sup>.

## 3- صرف مالا يتصرف:

منها صرف (ظعائن) في بيت زهير بن أبي سلمى:

تَبْصُرُ خَلِيْلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظُعَائِنِ      تُحْمَلْنَ بِالْعَلِيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثَمٍ<sup>(5)</sup>

فقوله (ظعائن) بالكسر ضرورة شعرية وخرق لقوانين النحو لأن هذه اللفظة جمع تكسير وهذا الجمع لا يتصرف.

(1) ومنه قوله أيضا (لم يحول، لم تحل: 19)، (لا محول: 31)، (يعزل: 31). طرفة: (لم يتخذ: 49)، (لم يحرد: 54). زهير: (تسلم: 76).

(2) شرح المملقات السبع: 131.

(3) فمن ذلك قول امرئ القيس: (أناطم: 19).

(4) ومن ذلك قول امرئ القيس: (أصاح: 38)، فقد ذكر النحاس ونقل عنه ذلك البطلوسي والتبريزي الإشكال عند النحويين البصريين واختلافهم في جواز ترخيم النكرة ك (صاحب) هنا في بيت امرئ القيس؛ فسيبويه لا يميز ترخيم النكرة إلا المنتهية بالهاء (الكتاب: 2/241-245).

(5) شرح المملقات السبع: 73.

#### 4- تسكين ياء المتقوص في النصب:

ومن الإنزياح الإعرابي عند الشراح والنحويين عامة تسكين الياء من المتقوص في حالة النصب، والواجب عندهم فتحها، فمن ذلك قول زهير بن أبي سلمى:

وَمَنْ يَعْصِرُ أَطْرَافَ الرَّجَاحِ فَإِنَّهُ يُطِيعُ الْعَوَالِي رَكْبَتْ كُلُّ لَهْتَمٍ<sup>(1)</sup>

فالأصل في (العوالي) فتحها، ولكن الشاعر قام بتسكينها مناسبة مع النظام الإيقاعي في البيت.

#### 5- تسهيل الهمز:

فمنها ما جاء في معلقة زهير:

جَرِيءٌ مَسَى يُظَلِّمُ يُعَاوِسِبُ يَظْلِمُو سَرِيحاً وَالْأَيْتِدَ بِالسَّطِيمِ يَظْلِمُ<sup>(2)</sup>

إن الأصل في (بيد) هو (بيداً) بالهمز فبدل الشاعر الهمزة ألفاً ثم حذفها ثم حذفها للجزم، وقد جعله الزوزني لغة، فيقال: بدأت وبدات وبيدت<sup>(3)</sup>، ولم يجعله من الضرورة.

#### 6- ظاهرة الحذف:

إذ يتم فيها حذف جزء من الكلمة وذلك لغرض سلامة الإيقاع، وجاءت على أنواع:  
1- فمنها ما جاء في معلقة عنترة بحذف (الناء المدورة) في الاسم (عنترة) وذلك في قوله:

وَلَقَدْ شَفَى نَفْسِي وَأَبْرَأَ مَسْفُئَهَا قَيْلُ الْفَرَّاسِ وَتَكَ عَتْرُ أَقْدِيمِ<sup>(4)</sup>

(1) شرح المعلقات السبع: 83.

(2) المصدر نفسه: 80.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 162.

(4) المصدر نفسه: 143.

ب- ومنها حذف حرف النداء مع المنادى المضاف، فمن ذلك قول عمرو بن كلثوم:

صَبَّتِ الْكَأْسُ عِنَّا أَمْ عَمْرٍو      وَكَانَ الْكَأْسُ مَجْرَاهَا الْيَمِينَا  
وَمَا فَرُّ الْثَلَاثِ أَمْ عَمْرٍو      بِصَاحِبِكَ الْبُرِّي لَا نَصْبِحِينَا<sup>(1)</sup>

في البيتين جاء المنادى المضاف وهو (أم عمرو) من غير حرف النداء، وتدل عليه الفتحة في (أم)، لأن المنادى المضاف يجب نصبه<sup>(2)</sup>.

#### 7- تحريك الضمير (هم):

الأصل في الضمير (هم) بتسكين الميم وقد يقوم الشاعر بتحريكه لضرورة شعرية وهي المحافظة على الوزن، والوحدات الإيقاعية للبيت الشعري، فمن ذلك قول لبيد:

وَمِمَّ السَّمَاعَةُ إِذَا الْعَشِيرَةُ أَفْطَمَتْ      وَمِمَّ قَوَارِسُهَا وَمِمَّ حَكَاةُهَا  
وَمِمَّ زَيْجٌ لِلْمَجَاوِرِ فِيهِمْ      وَالْمَرْبِلَاتُ إِذَا تَطَاوَلَتْ حَامَتُهَا  
وَمِمَّ الْعَشِيرَةُ أَنْ يَبْطِئَ حَارِدٌ      أَوْ أَنْ يَحْمِلَ مَعَ الْعَدُوِّ لِقَامَتُهَا<sup>(3)</sup>

نلاحظ أن المورفيم (هم) جاءت متصلة ومنفصلة متحركا وساكتا، فحرك بالضم في البيت الأول لالتقاء الساكتين، وهذا له مبرر، وفي المواضع الأخرى فلم يتم بها الشاعر إلا سلامة للإيقاع. وهناك نماذج كثيرة من هذا القبيل.

(1) شرح المعاني السبع: 114.

(2) ينظر: أوضح المسالك: 209. ومنه قوله أيضا: (لها هند: والأصل: يا لبا هند: 117). وتجدر الإشارة هنا بأننا تناولنا في الفصل الأول بحث المسعى التركيبي موضوع الانزياح في أسلوب النداء بالحذف، وهو موضوع تتعلق بالانزياح الإعرابي / الضرورية الشعرية بالحذف.

(3) شرح المعاني السبع: 109-110.

## 8- الاستعمال غير الشائع للألفاظ:

يقوم بعض الشعراء باستخدام الألفاظ غير مألوفة وذلك لغرض تسوية نظام الإيقاع في القصيدة فمن ذلك استخدام امرئ القيس لمجموعة من الألفاظ غير الشائعة، وذلك مثل قوله:

مِكْرٌ مِفْسَرٌ مَقْبُولٌ مُذْيِبٌ مَعَاً      كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّةُ السَّيْلِ مِنْ عِلٍّ<sup>(1)</sup>

استخدم الشاعر الكلمة (عل) وهي لغة غير مألوفة إذ إن الأشهر والمألوف هي (العلو، العلا، معال، علي، حال)، لكن الشاعر فضّل (عل) في الاستخدام، لأنها تتوافق مع قافية المعلّفة، ومن جهة أخرى أن مبالغته في وصف سرعة فرسه الأسطوري جعل الشاعر يقوم باستخدام اللغة غير الشائعة (عل) لكونها تتكون من أصغر مقطع مقارنة بالتي هي أشهر<sup>(2)</sup>.

الكلمة	المقطع	عدد المقاطع	نوع المقطع	عدد أصوات المقاطع
عل	ص ص ٢	2	صغير مفتوح، صغير مفتوح	4
علي	ص ص ٢ ص ٢	2	صغير مفتوح، متوسط مفتوح	5
علا	ص ص ٢ ص ٢	2	صغير مفتوح، متوسط مفتوح	5
حال	ص ص ٢ ص ٢	2	متوسط مفتوح، صغير مفتوح	5
معال	ص ص ٢ ص ٢ ص	2	صغير مفتوح، طويل مفتوح	6
علو	ص ص ٢ ص ٢	2	صغير مفتوح، طويل مفلق	6

(1) شرح المعلقات السبع: 32.

(2) ومنه قوله: (شمال: 14، والمألوف هو: الشمال). وقول طرفة: (قدي: 64، والمألوف من: قدي).

9- إطالة بناء الجملة لكي تملأ وحداتها ويكتمل البيت:  
فمن ذلك قول امرئ القيس:

مُهَنَّهُفَةً يَبْسُؤُا غَيْرُ مَفَاهِسَةٍ      تَرَاهِبُهَا مَسْطَوِئَةٌ كَالسُّجُنَجَلِ<sup>(1)</sup>

إذ قام الشاعر بوصف المرأة بأنها ضامرة البطن تارة بإثبات الصفة وتارة أخرى بنفي ضدها لها، لأن المهفهفة هي الضمور وخفة اللحم، في حين إن المفاضة هي امرأة عظيمة البطن، ونفي هذه الصفة بال (غير) يعني عكسها التي هي المهفهفة<sup>(2)</sup>، فكان بإمكان الشاعر الاستغناء عن إحدى الصفتين لكنه قام بذلك كضرورة لتكتملة الوحدات الإيقاعية للبيت الشعري<sup>(3)</sup>.

#### 10- الابتداء بالنكرة:

أجمع النحاة على عدم الجواز الابتداء بالنكرة، وقد جاءت هذه الظاهرة في المعلقات مراعاة للقفائية، فمن ذلك قول طرفة:

عَدُو لَيْئَةً أَوْ سِنَ سَفِينِ ابْنِ يَمِينٍ      يَجُوزُ يَهَا أَمْلَاحُ طُورِأَ وَيَهْتَدِي<sup>(4)</sup>

قام الشاعر بالابتداء بالنكرة وهي (عدولية) وهذا خرق للقواعد المألوفة. وتجدد الإشارة إلى الجانب الايجابي في الإنزياح الإعرابي؛ وهو ما يتمثل بتوليد مفردات جديدة (وتكثيف الموسيقى الشعري)، لأن المضايق التي تقيد حرية الشاعر تكون عاملاً مساعداً يبعث الشاعر على البحث والاستقصاء والقياس لتوليد مفردات جديدة<sup>(5)</sup>، اذن يمكن القول بأن الإنزياح الإعرابي هي في كثير من أحوالها ضمن خصائص اللغة الشعرية، فلا تكون عيباً، بل أنه من مظاهر الاقتدار الفني.

(1) شرح المعلقات السبع: 24.

(2) ينظر: مختار الصحاح: 696، وشرح المعلقات السبع: 42.

(3) ومنه قوله: (أسود فاحم: 26، والفحم هو أسود اللون).

(4) شرح المعلقات السبع: 48.

(5) ينظر: لغة الشعر الحديث في العراق: 191، 194.

# الخاتمة



## الخاتمة

تناول هذا الكتاب موضوع أسلوبية الانزياحي إطاره التطبيقي في شعر المعلقات، وقد توصلنا فيه إلى أن وجود الانزياح في النص الشعري في المستويات التركيبي والدلالي والصوتي يؤكد استحالة وجود قراءة واحدة للنص؛ لأن العطاء الجمالي للمدال يسمح بتسوع الممارسات القرآنية وتعددها، كما جماليات الانزياح أدت إلى التوسع في التمثيل العام للصورة، وهذا يعني أن كل قراءة للنص ما هي إلا صورة انزياح شمل التي أنتجت الدوال المزاحة عن المدلولات المعجمية لتشكيل نص جديد في ذهن المتلقي، فعملية الانزياح تشرى دلالات النص وتزيد من جمالياته وتمنحها الخصوصية في التجربة الشعرية، فالانزياح يبعد النص عن الأحكام القطعية، فيجعله يحيا ويتجدد بالقراءات الإبداعية، وبذلك يضيف للنص الاستمرارية.

وحاولنا في هذا البحث رصد بعض ملامح أسلوبية الانزياح في المستويات الثلاث في شعر المعلقات، إذ لجأ الشعراء إليها لأغراض فنية جمالية، محاولا تتبع الإيماءات المتنوعة والجماليات التي تقف وراء تلك الانزياحات لدى شعراء المعلقات، إذ ساعدت هذه الظواهر في إثراء النص من النواحي الدلالية والصوتية، وإكسابه طاقة جمالية وفنية عالية. في العطاء. ويمكن تأشير النتائج والمقترحات التي توضح خصائص الأسلوب في شعر المعلقات، بمستوياته الثلاثة: التركيبي، والدلالي، والإيقاعي، وكما يأتي:

### أولاً: المستوى التركيبي

#### 1- الانزياح في أساليب تركيب الكلام:

- إن التقديم والتأخير أسهم بالانحراف بنظام الجملة عن ترتيبها المألوف إلى تراكيب جديدة، فأنشأ دلالات وإيماءات متنوعة أشار إليها الباحث في أماكنها.
- إن الاعتراض أوقف سير السرد الشعري، متبهاً ذهن المتلقي إلى دلالات أخرى تكشف عن رؤية الشاعر لذاته وقضايا الوجود حوله.
- والحذف أدى إلى أن يكون شعرهم قابلاً للتأويل، فضلاً عن الوظيفة الانتباهية من خلال تنشيط خيلة المتلقي للبحث وراء الإيماءات الكامنة وراء الكلمات المحذوفة، ومن ثم يبعد الخطاب عن الملل.



- الفصل والوصل: من الظواهر الأسلوبية المميزة في شعر المعلقات، فكشفت عن جمالية النصوص الشعرية من خلال الإيحاءات الجديدة التي أنتجتها تلك السمة الأسلوبية.

## 2- الانزياح في أساليب إنشاء الكلام:

- فقد انزاحت الأساليب الإنشائية الطليية في مدلولاتها الشعرية عند شعراء المعلقات عن الأصل الموضوع لها إلى دلالات أخرى كشفت في معظمها عن أحاسيس الشاعر وأفكاره، مكسرا النمط المألوف في الصياغة الخيرية.
- وأما في الأساليب الإنشائية غير الطليية فقد أضفى امرؤ القيس - في أسلوب القسم - طابع الفرادة فالإبداع، لأن أسلوبه في القسم انزاح إلى غير ما هو موضوع له في الأصل المتعارف عليه، في حين أن جماليات أسلوب طرفة في حقل المدح والذم أضفت طابع الدهشة والرقص إلى معلقته، مما يكتب له كإنزياح في التركيب، وأما أسلوب زهير في المدح فيذكرنا بقول الصحابي عمر بن خطاب (رضي الله عنه) بأنه يمدح الرجل بما فيه.

## 3- ظواهر أسلوبية في التركيب

- إن التحول الأسلوبى للشعراء بين الخيرية والإنشائية كشفت في معظمها عن معاناة الشاعر الداخلية، وأفكاره ورواه ومواقفه الذاتية في الحياة؛ فأضفت الحيوية على الصياغة، وكسرت عناصر الثبات والاستقرار التي قد تسيطر على الصياغة الخيرية في بعض مستوياتها الأسلوبية.
- وإن الالتهفات أدى إلى التنوع في الأساليب بحيث أبعث الخطاب عن اليسير على وثيرة واحدة، متجا دلالات جديدة تدل على أفكار الشاعر ومشاعره.
- إن التجريد أسلوب أثير لدى شعراء المعلقات، استخدموه وبخاصة في مطلع قصائدهم، إذ يلجأ الشاعر إليه لينفث عن نفسه همومها وشكواها، لاسيما من هجر أو فراق للأحبة. وإن قيمته تكمن في إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بما في أساليبه من تصوير وتخييل ومن تنويع في الصياغة.
- كسر النمط السائد من العمود الشعري من خلال أسلوب الحوار وهذا ما رأيناه عند امرؤ القيس، إذ استطاع الشاعر أن يعبر عما يجول في نفسه تجاه حبيبته من خلال أسلوب الحوار.

- تفرد ليبيد في استخدامه للسرد القصصي في معلقته، متمثلاً فيه موقفه من الحياة ضد القوى الشريرة، وقد جاء بناؤه على أساس الصراع الذي يحدث نتيجة تطور الحدث القصصي.
- للبنية العميقة أثر كبير وفعال على البناء السطحي لتركيب الجمل في شعر المعلقات، وأبرز القواعد التحويلية التي حولت البنية الأساسية للجمل إلى جمل أخرى وأبنية متعددة هي (الحذف، التقديم والتأخير، والإضافة أو إطالة البنية الأساسية للجمل)، إذ تبين أن الإنزياحات التركيبية والالتزام باللائحية بدرجة متفاوتة بين المعلقات، وذلك نظراً للبنية الدلالية التي تحكمت وراء الجمل الشعرية، فكلما تكثفت هذه البنية أصبحت التركيب أكثر خرقاً لقواعد اللغة المألوفة.
- وقد تفرّد عمرو بن كلثوم بالانزياح عن ذكر المقدمة الطللية، إذ بدأ معلقته بذكر الخمر مباشرة، فخالف ما تعودناه لدى أصحاب المعلقات من ذكر المقدمة الطللية، وهذا الانزياح يعبر عن أحاسيس الشاعر لنيل المجد والانتصار لقيبلته.

### ثانياً: المستوى الدلالي

- إن الاستعارة أحدثت مفارقة دلالية فتجاوزت الدوال دلالاتها المعجمية إلى إيماءات كشفت عن رؤية الشاعر ومشاعره، محققاً لأسلوبه الخصوصية.
- إن التشبيه أدى إلى قلب مدلولات الخطاب الشعري وتعميق الصور وتميزها في شعر المعلقات، وذلك من خلال عنصر التمجيد والتشخيص.
- أدت الكناية إلى تجاوز الدوال دلالاتها المعجمية فانزاحت إلى أخرى إجمالية مقصودة مع الاحتفاظ بدلالاتها الأصلية التي هي غير مقصودة، مكشفاً من خلالها عن رؤية الشاعر وأفكاره.
- إن أنسنة الطبيعة هي من جماليات الأسلوب في شعر المعلقات، إذ أضفى الشاعر صفات البشر كالحركة والتفكير إلى الكائنات الأخرى كالحيوانات والليل والنهار معبراً من خلاله عما يجول في نفسه من مشاعر، ومن جهة أخرى بلغت انتباه المتلقي ويجذبه إلى النص.
- استطاع شعراء المعلقات أن يوظفوا الرمز بصورة تعبر عن منحنيات نفسية أو وجدانية في عالمهم، فرسموا به لوحاتهم، ونأى بالخطاب عن الملل والإطناب وانزاح به نحو الشعرية والإيجاز.

## ثالثاً: المستوى الإيقاعي

- ظهور التكرار بأنواعه المختلفة في شعر المعلقات أدى إلى تعميق الإيقاع الداخلي في النصوص الشعرية، ومن جهة أخرى تعد تلك التكرارات بمثابة مفاتيح يمكن من خلالها أن نجول في أعماق ذهن الشاعر فتكشف لنا عن أسرار ما رسمه الشاعر في لوحة قصيدته.
- بروز العناصر الأخرى للإيقاع الداخلي مثل (الجناس والتوازي والتدوير) في شعر المعلقات، إذ أدت تلك الظواهر إلى تكثيف الإيقاع الداخلي إلى جانب دلالاتها وإيحاءاتها بما يجول في خلدان الشاعر من مشاعر وأحاسيس.
- ظهور التضمين بشكل مكثف في شعر المعلقات أدى إلى تحقيق الترابط والتلاحم الدلالي بين أبيات النص الشعري عند شعراء المعلقات، فساعد في الكشف عن تجربة الشاعر الإنسانية، وما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس.
- إن تقنية الالتزام بما لا يلزم في قوافي المعلقات يعدّ خروجاً عن المألوف، واتزياحاً بالأسلوب نحو التنوع والإثارة، فحيناً يلتزم بمجروف وحركات بخلاف صوت الروي وحركته، وحيناً يلتزم سناد الردف وكل ذلك يكتب لهم جمالا موسيقياً يساعد على مدّ الإيقاع وتنويعه، مما أتاح للشاعر مجالاً واسعاً للتعبير عن مشاعره.
- إن الانزياح الإعرابي/ الضرورة الشعرية، تؤكد على أن الشاعر أكبر من يقيد بأصول وقواعد، فالشاعر هو الذي يطوع تلك القيود لغته استجابة لتوترات النفس وإيقاعاتها، تبعاً للتناغم المنسجم وليس وفقاً لحركات الإعراب.
- تجلّت الانزياحات الأسلوبية السابقة في هياكل متعددة، وصور متنوعة، وعلى درجات مختلفة، إذ تقل عند شاعر وتكثر أحياناً عند أخرى، كما أنتجت معان وإيحاءات متعددة أشار إليها الباحث في أماكنها.

## وأما على مستوى الأسلوب بصورة عامة:

- إن الانزياحات الأسلوبية عند شعراء المعلقات لم تكن بمعزل عن البلاغة كما رأينا، فانزياحاتهم لم تحرق القوانين إلا لتعيد بناءها من جديد وعلى نحو أكثر جمالية وتأثيراً.

- تميّز الأسلوب الشعري لدى شعراء المملكات بموضوعات متفردة قل نظيرها في الشعر الجاهلي، وذلك مثل تفرّد أسلوب امرئ القيس بعنصر الحوار، والتذييل الأسلوبى عند ليلى.
  - إن الانزياح بكل أشكاله التركيبية والدلالية والصوتية قد ارتقى بخطاب شعراء المملكات إلى درجة من الشعرية، إذ أدى إلى إثارة الدهشة وإيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي وإحداث نوع من المفجوة: مسافة التوتر أو كسر بنية التوقع لدى المتلقي، أو بعث المتعة والإثارة لدى المتلقي.
  - إن شعر المملكات بمخصائصه الفنية والموضوعية، شكل جزءاً مهماً من الثقافة العربية في التراث القديم، وهو النموذج الناضج للشعر العربي، والتي انعكس بصور شتى في نتاج الشعري، ويظل في لغته أقرب إلى الفطرة السليمة وأصدق تمثيلاً لها.
- وختاماً فإني أحمد الله على توفيقه، وأسأله أن يفقرلي ما في هذه الدراسة من نقص أو تقصير، وأملني أن يستعين به الدارسون ويستفيدوا منه بصفته خطوةً من خطوات بحثهم ودراساتهم للشعر العربي قبل الإسلام.



**الجدول  
الجدول رقم ( 1 )**

التسلسل	الحرف	رمزه	فرجه	صنعة
1-	الباء	ب	شغوي	شليدا، جمهور، منفتح
2-	الميم	م	شغوي	جمهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة
3-	الواو	و	شغوي	شليدا، جمهور، منفتح
4-	الهاء	هـ	شغوي-أسناني	رغوا، مهورس، منفتح
5-	الظاد	ظ	أسناني	رغوا، جمهور، مطبق
6-	الذال	ذ	أسناني	رغوا، جمهور، منفتح
7-	الظاء	ث	أسناني	مهورس، رغو
8-	الذال	د	أسناني-لثوي	جمهور شليدا
9-	الظاء	ت	أسناني-لثوي	شليدا، مهورس، منفتح
10-	الظاء	ط	أسناني-لثوي	شليدا، مهورس، منفتح
11-	السين	س	أسناني-لثوي	رغو، مهورس، منفتح، صلبجي
12-	الضاد	ض	أسناني-لثوي	جمهور، مطبق، صلبجي
13-	ز	ز	أسناني-لثوي	رغو، جمهور، منفتح
14-	الصاد	ص	لثوي	رغو، مهورس، مطبق، صلبجي
15-	الضون	ن	لثوي	شليدا، جمهور، منفتح
16-	اللام	ل	لثوي	جائي، جمهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة
17-	الراء	ر	لثوي	مكرو، جمهور، منفتح، بين الشدة والرخاوة
18-	الهميم	ح	شاري	رغو، جمهور، منفتح
19-	الشين	ش	شاري	رغو، مهورس، منفتح
20-	الياء	ي	شاري	رغو، جمهور، منفتح
21-	الألف	ا	شاري طبقي	
22-	الحاء	ح	طبي	رغو، مهورس، منفتح
23-	العين	ع	طبي	رغو، جمهور، منفتح
24-	الكاف	ك	طبي	شليدا، مهورس، منفتح
25-	اللاذ	ق	طوي	شليدا، مهورس، منفتح
26-	العين	ع	سائي	رغو، جمهور، منفتح
27-	الحاء	ح	سائي	رغو، مهورس، منفتح
28-	المدة	و	صلبجي	شليدا، مهورس، منفتح
29-	الله	و	صلبجي	رغو، مهورس، منفتح

الجدول رقم (2)

الاسم	نوع الصوت	الصوت	عدد مرات تكرار الصوت	عدد مرات تكرار الصوت	عدد مرات تكرار الصوت	عدد مرات تكرار الصوت	عدد مرات تكرار الصوت	عدد مرات تكرار الصوت	عدد مرات تكرار الصوت
الشارع في موقف وصف فرصة لاحتاج لي أكبر عدد من حروف المد (الألف) لكي يتبحر له النص الشعري الطويل الذي يتقدم عرضه	الألف	7	48	وصف الخيل	7	48	وصف الخيل	7	48
الشارع في موقف شعر يشجاعة لتجاوز الحراس ونيل مراد، فاستخدم حروف المد لأنها تتبحر للشارع النص الطويل للعرض بنقده.	الألف	7	45	الفتى	7	45	الفتى	7	45
موقف الوصف تطلب ذلك	الياء	7	39	وصف	7	39	وصف	7	39

### الجدول رقم (3)

حرف المد	عدد تكرارها في البيت الأول	عدد مرات تكرارها في البيت الثاني
الألف	6	3
الياء	3	7

### الجدول رقم (4)

المتسلل	الأصوات	صفتها	خارجها	عدد تكرارها	النسبة المئوية	دلالة الإتيان الصوتي
1-	اللام	جائي، مجهول، مفتوح بين الشدة والرخاوة	لثوي	409	12.26755	الجمع بين اللينة والشدة
2-	الألف	مجهول، لين	خاري طيفي	318	9.538092	اطالة النفس للتصريحا بحول في نفسه
3-	الياء	رغم، مجهول، مفتوح	طاري	258	7.738452	المعوم والمائة والمشقة
4-	الميم	مجهول، مفتوح بين الشدة والرخاوة	شغوي	248	7.438512	المرونة والرقّة
5-	النون	شديد، مجهول، مفتوح	لثوي	202	6.058788	بين الرقة والأناقّة وبين الأئين والمعوم
6-	الراء	مكروه، مجهول، مفتوح، بين الشدة والرخاوة	لثوي	176	5.278944	الصرك والتكرار والترجيع والقوة والغلظة
7-	الواو	شديد، مجهول، مفتوح	شغوي	164	4.919016	للتصريحا بحول في النفس من المعوم والاتعمالات
8-	الياء	شديد، مجهول، مفتوح	شغوي	157	4.709058	الاستلاء والعلو
9-	التاء	شديد، معوم، مفتوح	لثوي	152	4.559088	الشدة والغلظة والقسوة والقرّة



10-	الحمزة	شعبد، مهورس، منفتح	حنجري	151	4.529094	الشدة والمبروز
11-	العين	رغو، مهور، منفتح	حظي	115	3.44931	الشدة والنعالية والصلاية والتقطع
12	الماء	رغو، مهورس، منفتح	حنجري	112	3.359328	الاضطرابات الضيقية
13-	الفاء	رغو، مهورس، منفتح	شوي	110	3.29934	والرقة والرمن
14-	الكاف	شعبد، مهورس، منفتح	لثوي	92	2.759448	الحشوة والحرازة والقوة والنعالية
15-	الدال	مهور وشعبد		81	2.429514	الشدة والنعالية
16-	الخاء	رغو، مهورس، منفتح	حظي	80	2.39952	الرقة والعاظلة والحب والحنين
17-	السين	رغو، مهورس، منفتح، صيفري	لثوي	79	2.369526	لثرة واللين والصف
18	الغاف	شعبد، مهورس، منفتح	لثوي	77	2.309538	الانفجار والقوة والقساوة والصلاية والشدة
19-	الجيم	رغو، مهور، منفتح	ظاري	59	1.769646	لثاظة والنعابية
20-	الصاد	رغو، مهورس، مطبق، صيفري	لثوي	52	1.559688	الصلاية والصقل والصفاء
21-	الذال	رغو، مهور، منفتح	أساني	38	1.139772	والحشوة والحرازة والنعالية
22-	الضاد	مهور، مشغ مطبق		34	1.019796	الصلاية والشدة والنعابية والصفحة
23-	الظاء	شعبد، مهورس، مطبق	لثوي	32	0.959808	الصفحة والعلو والامتاع

24-	الشيخ	رغم، مهوس، متفتح	خاري	29	0.869826	لغضي والانتشار
25-	الحام	رغم، مهوس، متفتح	لثوي	26	0.779844	الرعاوة والورقة
26-	القام	رغم، مهوس، متفتح	استاني	25	0.74985	للشدة والانتشار
27-	الزاي	رغم، مهوس، متفتح	لثوي	24	0.719856	الاضطراب والاحتزاز والصرك والتدريج والاتلاق
28-	التين	رغم، مهوس، متفتح	لثوي	24	0.719856	الظلام والقوي والقبيرة
29-	القام	رغم، مهوس، متفتح	استاني	10	0.29994	الرقعة والمطوية والتمخامة

### الجدول رقم (5)

الترتيب	الاسم	صفاتها	خارجها	عدد تكرارها	النسبة المئوية	دلالة الإتيان الصوتي
1	الموم	مجهول، متفتح، بين، الشدة، الراء، عاوة	شغوي	330	12.67281	للزونة والرقعة
2	اللام	جاني، مهوس، متفتح، بين، الشدة، والرعاوة	لثوي	288	11.05991	الجمع بين النونة والشدة
3	الألف	مجهول، تين	خاري طيفي	217	8.333333	تطويل النفس للتصير مما يحول في نفسه
4	الياء	رغم، مهوس، متفتح	خاري	192	7.373272	المهوس والمماثلة والشدة
5	النون	شديد، مهوس، متفتح	لثوي	190	7.296467	بين الرقعة والأناة وبين الأين والمهوس
6	الراء	شديد، مهوس، متفتح	شغوي	150	5.760369	للتصير مما يحول في النفس من المهوس

الاتصالات						
التحريك والتكرار والتجميع والقوة والغلظة	4.6851	122	لثوي	مكرر، مهور، مفتوح، بين الشددة والرخاوة	الراء	7
الشددة والغلظة والقساوة والقوة	4.262673	111	لثوي	شديد، مهور، مفتوح	الثاء	8
الشددة والنعالية والصلابة والقطع	4.070661	106	حلقى	رغو، مهور، مفتوح	العين	9
الاغـــطرابات النسبية	3.917051	102	حنجري	رغو، مهور، مفتوح	الفاء	10
الرقوة والوهن	3.725038	97	شثوي	رغو، مهور، مفتوح	الفاء	11
الامتلاء والعلو	3.686636	96	شثوي	شديد، مهور، مفتوح	الياء	12
الشددة والبروز	3.494624	91	حنجري	شديد، مهور، مفتوح	الهمزة	13
الشددة والنعالية	2.880184	75		مهور، شديد	الدال	14
للرقوة واللين والعنف	2.419355	63	لثوي	رغو، مهور، مفتوح، صفيح ي	السين	15
الخشونة والحرارة والقوة والنعالية	2.380952	62	لثوي	شديد، مهور، مفتوح	الكاف	16
الرقوة ولعاطفة الحب والحنين	2.112135	55	حلقى	رغو، مهور، مفتوح	الحاء	17
الانفجار والقوة والقساوة والصلابة والشددة	2.03533	53	لثوي	شديد، مهور، مفتوح	الغاف	18
للغلظة والنعاجية	1.612903	42	غاري	رغو، مهور، مفتوح	الجيم	19
للنضي والانتشار	0.921659	24	غاري	رغو، مهور، مفتوح	الشين	20
للشددة والانتشار	0.806452	21	لثوي	مهورمة رغو	الثاء	21
الشددة والنعالية والصلابة والقطع	0.806452	21	لثوي	رغو، مهور، مطبق، صفيح ي	الصاد	22
الصلابة والشددة وبالنعامة	0.806452	21	استاني	مهور، مطبق، مطبق	الضاد	23

والقسامة						
الرخاوة والرقعة	0.768049	20	لحوي	رغوة، مهبوس، منتفح	الحاء	24
والخشونة والحراوة والنعالية	0.691244	18	أستاني	رغوة، مهبور، منتفح	الذال	25
الشفطامة والعلو والإسراع	0.691244	18	لثوي	شديد، مهبوس، مطبق	الطاء	26
الرقعة والملوسة والنخامة	0.576037	15	أستاني	رغوة، مهبور، مطبق	الظاد	27
الأمطراب والامتزاز والتحرك والفسحرج والانزلاق	0.537634	14	لثوي	رغوة، مهبور، منتفح	الزاي	28
الظلام والنسود والغيرة	0.422427	11	لحوي	رغوة، مهبور، منتفح	العين	29

### الشكل رقم (6)

العصوت	عدد التكرار	نسبته المئوية	دلالتة
الألف	192	8.333333	تطويل النفس للتصريح بما يحول في نفسه
الياء	190	7.373272	للتصريح من المعاناة والانفعالات
الواو	150	5.760369	للتصريح عن المشاعر والانفعالات

### الشكل رقم (7)

المعلقة	امر والقيس	طرفة	زهير	ليبد	صمرو	عنترة	الحارث
عدد أبيات المعلقة	81	102	62	88	103	75	82
عدد تكرار صوتي الواو والقاف	39	45	29	34	38	26	25

### الشكل رقم (8)

ت	المفظة	تكرارها	رقم الايات التي ورد فيها	دلالتها
1	الضمير (نا)	53 مرة	1, 2, 3, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 26, 30, 33, 34, 36, 37, 40, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 61, 63, 64, 65, 66, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81	للتظيم والدلالة على وحدة كلمتهم.
2	الضمير (هم)	21 مرة	19, 44, 48, 48, 49, 51, 53, 54, 58, 59, 60, 61, 70, 71, 72, 73, 78	

### الشكل رقم (9)

المفظة	اسم البحر	عدد الايات
امرؤ القيس	طويل	81
طرفة بن العبد	طويل	103
زهير بن أبي سلمى	طويل	62
ليبيد بن أبي ربيعة	الكامل	88
عمرو بن كلثوم	الوافر	103
حنيفة بن شداد	الكامل	65
الحارث بن حلزة البكري	الحفيف	82

### الجدول رقم (10)

البحر	النسبة المئوية	الشعراء الذين استخدموا هذا البحر
الطويل	742.85%	امرؤ القيس-طرفة بن العبد-زهير بن أبي سلمى
الكامل	728.57%	ليبيد بن أبي ربيعة-حنيفة بن شداد
الوافر	714.28%	عمرو بن كلثوم
الحفيف	714.28%	الحارث بن حلزة البكري

الجدول رقم ( 11 )

النسبة المئوية	القافية	عدد المعلقة	المعلقة
714.28	اللام	1	امرؤ القيس
714.28	الدال	1	طرفة بن العبد
728.57	الميم	2	زهير بن أبي سلمى وعنترة بن شداد
714.28	الهاء	1	أييد بن أبي ربيعة
714.28	النون	1	حمرو بن كلثوم
714.28	الهمزة	1	الحارث بن حلزة البكري

الجدول رقم ( 12 )

النسبة المئوية	عدد المملقات	حركة القافية المعلقة
57.14 %	أربعة: 1- امرؤ القيس 2- طرفة بن العبد 3- زهير بن أبي سلمى 4- عنترة بن شداد	الكسرة
28.57 %	اثنان: 1- أييد بن أبي ربيعة 2- الحارث بن حلزة	الفحة
14.28 %	واحدة فقط وهي: حمرو بن كلثوم	الفحة

الجدول رقم: (13)

النسبة	المجموع	اسم المعلقة	نوع القافية
٪14.28	1	الحارث بن حلزة.	المردولة بالألف.
٪14.28	1	عمرو بن كلثوم.	مردولة بالياء وموصولة بهاء (الألف)
٪14.28	1	ليبد بن أبي ربيعة.	مردولة بالألف وموصولة بالماء
٪57.14	4	أمرؤ القيس، طرفة بن العيس، زهير بن أبي سلمى، عنترة بن شداد.	غير مردولة ولا موصولة
المجموع=٪100	المجموع=7	المجموع=7	المجموع=4

## المراجع والمصادر





## المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

### أولاً: الكتب العربية والمترجمة

- 1- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، محمد العبد، دار المعارف، مصر، ط1، 1988.
- 2- الأبعاد الفكرية والفنية في القصائد السبع المعلقة، صالح مفقوده، دارالفجر، القاهرة، ط2002، 1.
- 3- ابن سناء الملك ومشكلة العمق والابتكار في الشعر: عبدالعزيز الأهواني، الأملجو المصرية القاهرة 1962م.
- 4- أبو نواس بين التخطي والالتزام: علي شلق، ط المؤسسة الجامعية بيروت، 1982م.
- 5- إجماعات البحث الأسلوبي، شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب، القاهرة، ط2، 1996.
- 6- الإتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي عمده شفيع الدين السيد، دار الفكر العربي، مصر، (د.ط)، (د.ت).
- 7- أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه: توفيق الزيدي، أدار العربية للكتاب، تونس ط1، 1984.
- 8- الأدب العربي في الجاهلية والإسلام، عمر رضا كحالة، الطبعة التعاونية، دمشق، (د.ط)، 1972.
- 9- أساس البلاغة، جار الله عمود بن عمر الزحشري (ت538هـ)، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت - لبنان (د.ط)، 2000.
- 10- أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، عبد العليم السيد فودة، مؤسسة دار الشعب، القاهرة (د.ط)، (د.ت).
- 11- أساليب الإستفهام في الشعر الجاهلي، حسنى عبد الجليل يوسف، المختار للنشر (د.ط)، 2001.

- 12- أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تعليق: محمود شاكر، ط. مطبعة المدني بالقاهرة، (د.ط.)، 1991.
- 13- أسس التعلم ونظرياته، د/ صلاح الدين أبو ناهية، دار النهضة العربية - القاهرة، طبعة أول 1991 م.
- 14- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984
- 15- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، د.سعد مصلوح، دارالبحوث العلمية، القاهرة، ط1، 1980 م.
- 16- الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو، تر: منلر العياشي، مركز الانماء القومي، بيروت (د.ت).
- 17- الأسلوبية، د.فتح الله احمد سليمان، مط: الفنية، (د.ط.)، 1990 م.
- 18- الأسلوبية والأسلوب: عبدالسلام المسدي، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط4، 1993 م.
- 19- الأسلوبية والأسلوب، كراهم هاف، تر: كاظم سعدالدين، دار آفاق عربية، ط1، بغداد 1985.
- 20- أسلوبية البناء الشعري: أرشد علي محمد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1999 م.
- 21- الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين السد، الجزائر، دار هومة (د.ط.)، 1997 م.
- 22- الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د.عبدالقادر عبدالجليل، دارالصفاء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2002 م.
- 23- الأشباه والنظائر: السيوطي، ط. مجمع اللغة العربية بدمشق، 1986 م.
- 24- اشكاليات القراءة وآليات التأويل: د.ناصر حامد ابو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996 م.
- 25- الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى عبدالمعطي ثمر موسى، دار الكندي للنشر والتوزيع، اريد-الأردن، ط1، 2001.
- 26- الأصول الفنية للشعر الجاهلي، د.سعد اسماعيل شبلي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت).
- 27- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، دارإحياء التراث العربي، بيروت، 1928.
- 28- إلياذة هوميروس، بقلم د.كرم البستاني، دار أحياء التراث، بيروت، (د.ط.)، (د.ت).

- 29- الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي، د. أحمد محمد ويس، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002م.
- 30- الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: عباس رشيد الددة، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط1، 2009م.
- 31- الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية، د. أحمد محمد ويس، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2005.
- 32- الانصاف فيما يجب اعتقاده ولا يجوز الجهل به، تح: محمد زاهد الكوثري، ط3، دار الهجرة، بيروت، لبنان، 1999.
- 33- انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة، مدخل الى السيميوطيقا-مقالات مترجمة ودراسات، دار الياس، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- 34- أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم المدني (ت 1120هـ)، تحقيق شاكرا هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، الطبعة الأولى 1968م.
- 35- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، ابن هشام الأنصاري (ت 761هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة - مصر، الطبعة الرابعة، 1956.
- 36- الإيضاح في علوم البلاغة، الأمام الخطيب القزويني (ت 739هـ)، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط3 1971.
- 37- البديع، عبد الله ابن المعتز، تحقيق: إغناطيوس كراتشكوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1402هـ - 1982.
- 38- البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ، تح: احمد بدوي وحامد عبد المجيد، مطبعة: مصطفى البابي، مصر، 1960.
- 39- البديع والتوازي، عبد الواحد حسن الشيخ، مطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999.
- 40- البحث الدلالي في كتاب سيويه، دلخوش جار الله حسين، منشورات السلمانية، 2004.
- 41- بنية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، الشيخ عبدالمعالم الصعدي، مكتبة الآداب، 1999م.
- 42- بلاغة التجريد في الشعر الجاهلي، عيد عبدالسميع الجندي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر شيخ، مصر، ط1، 2010.

- 43- البلاغة العربية (قراءة أخرى)، محمد عبدالمطلب، الشركة المصرية العلمية للنشر، لوغمان، ط1، 1997.
- 44- البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبدالمطلب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط.)، 1984.
- 45- البلاغة الواضحة - البيان والمعاني والبديع، علي الجارم، ومصطفى أمين، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، طهران، ط3، 2000.
- 46- البلاغة والتطبيق، د. احمد مطلوب مع د. حسين البصير، الجمهورية العراقية، بغداد، ط1، 1982.
- 47- البناء الصوتي في البيان القرآني، د. محمد حسن شرشر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1، 1988م.
- 48- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1986.
- 49- البناء الاسلوبية، مصطفى السعدني، مطبعة روي للاعلان، الاسكندرية، د.ط، 1987م.
- 50- بنية القصيدة الجاهلية-دراسة تطبيقية في شعر نابتة الذبياني، د. علي مرashedة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان الاردن، ط1، 2006م.
- 51- بنية اللغة الشعرية، جون كوهين، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.
- 52- البنية اللغوية لبردة البوصيري: رابع بوحوش، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.
- 53- البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكس، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: د. ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م.
- 54- البيان والتبيين، الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخالجي، القاهرة، ط5، 1985.
- 55- البيان من روائع القرآن: تمام حسان، ط عالم الكتب بالقاهرة 1993م.
- 56- تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد مرتضى الزبيدي (ت1205هـ)، طبعة دار صادر، بيروت، 1966.
- 57- تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، مكتبة الإيمان، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
- 58- تاريخ الشعر العربي، محمد عبد العزيز الكفراوي، مكتبة نهضة مصر، مصر، (د.ط.)، 1961.

- 59- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 1993.
- 60- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ت).
- 61- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن: ابن ابي الاصمعي المصري، تح: حفي محمد شرف، مط: شركة الاعلانات الشرقية القاهرة، 1936.
- 62- تحليل الخطاب الشعري: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1986، 2.
- 63- تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، يوري لوتمان محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، 1995.
- 64- تمولات البنية في البلاغة العربية، أسامة البحيري - دار الحضارة، (د.ط) 2000.
- 65- التصوير البياني-دراسة تحليلية لمسائل البيان، محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1993.
- 66- التطور الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن الكريم - دراسة دلالية مقارنة، عودة خليل أبو عودة، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1985.
- 67- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1959.
- 68- التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني (ت816هـ)، ت: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1985.
- 69- التطور المبدع، هنري برجسون، تر: جميل صليبا، ط1، اللجنة اللبنانية لنشر الروائع، بيروت، 1981م.
- 70- التفسير النفسي للادب: عز الدين اسماعيل، دار المعارف، القاهرة، 1963.
- 71- التفكير البلاغي عند العرب، حمادي صمود، طبعة الجامعة التونسية، 1981م.
- 72- التفكير اللساني في الحضارة العربية: عبدالسلام المسدي، ط1 الدار العربية للكتاب-ليبيا- تونس 1981م.
- 73- تلخيص البيان في مجازات القرآن، الشريف الرضي، تح: محمد عبد الغني حسن، دار إحياء الكتب، 1955

- 74- التلخيص في علوم البلاغة، الخطيب القزويني (ت739هـ)، ضبط وشرح الأستاذ عبد الرحمن البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، الطبعة الثانية (د.ت).
- 75- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، أبو الوليد ابن رشد، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1972.
- 76- التمهيد في الرد على الملحدة والمعتلة والرافضة والخوارج والمعتزلة، ضبطه محمود محمد، الحفصيري ومحمد عبدالمهدي أبو ريدة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1947.
- 77- التوجيه الأدبي، طه حسين واحمد أمين وعبد الوهاب عزام ومحمد عوض محمد، المطبعة الأميرية القاهرة، 1952.
- 78- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمتشور: ضياء الدين بن الأثير (606هـ)، تحقيق: د. مصطفى جواد، جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي 1956.
- 79- الجامع لاحكام القرآن، أبو عبد الله محمد بن أحمد القرطبي (ت 671 هـ)، تحقيق: احمد عبد العليم البردوني، دار الشعب، القاهرة، ط2، 1951.
- 80- جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط1، 1995.
- 81- جرس الأنفاظ ودلالاتها في البحث البلاغيّ والنقديّ عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.
- 82- جاليات الصورة الفنية، أوفيانيكوف، ميخائيل خرايشنكو، ترجمة: رضا الظاهر، دار الهمداني للطباعة والنشر عدن، ط1، 1984.
- 83- الجملة في الشعر العربي، محمد حماسة عبداللطيف، الخالجي، ط1، 1990.
- 84- الجمل في النحو، الخليل بن أحمد الفراهيدي، مؤسسة الرسالة، 1985.
- 85- الجنى الداني في حروف المعاني، حسن بن قاسم المرادي (749هـ)، تحقيق: د. طه محسن، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل 1976.
- 86- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، دار إحياء التراث، بيروت، 1963.
- 87- جوهر الكثر ( تلخيص كنز اليراعة في ادوات ذوي البراعة ): نجم الدين احمد بن اسماعيل بن الاثير الحلبي، تح: محمد زغلول سلام، مط: شركة الاسكندرية، مصر

- 88- حركة الإبداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
- 89- حروف المعاني، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجاجي، مؤسسة الرسالة، بيروت
- 90- حسن التوسل إلى صناعة الترسل شهاب الدين محمود الحلبي (ت725هـ)، تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980م.
- 91- الحماسة في شعر الشريف الرضي، محمد جميل شلش، المؤسسة العربية للدراسات، بغداد، ط2، 1985.
- 92- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.
- 93- خزائن الأدب ولب لباب العرب: عبد القادر بن عمر البغدادي (ت 1093)، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخالجي، القاهرة، ط3، 1989.
- 94- الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تح: محمد علي النجار، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1985.
- 95- خصائص الأسلوب في الشوقيات محمد الهادي الطرابلسي، طبع بالمطبعة الرسمية للجامعة التونسية - تونس، 1981.
- 96- خصائص الحروف العربية ومعانيها، د. حسن عباس، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998.
- 97- خصوية القصيدة الجاهلية ومعاناتها المتجددة، د. محمد صادق عبد الله، دار الفكر العربي، (د.ت).
- 98- الخطابة، لأرسطو، ترجمة وتقديم وتعليقات: د. عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، (د.ط)، (د.ت).
- 99- الخطاب الشعري الجاهلي رؤية جديدة، د. حسن مسكين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2005م.
- 100- الخطبة والتكفير من النبوية إلى التشريحية: د. عبدالله الخذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985.
- 101- الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.



- 102- دائرة الابداع، مقدمة في أصول النقد، شكري محمد عياد، ط1، دار إلياس، القاهرة، 1987.
- 103- دراسات في الشعر الجاهلي، د. عناد غزوان، ط2006، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان-الأردن،
- 104- دراسات في الشعر الجاهلي: د. نوري حمودي القيسي، دار الفكر، دمشق، ساعدت جامعة بغداد على نشره، 1974.
- 105- دراسات في الشعرية، الشامي نموذجاً، مجموعة، ط بيت الحكمة، تونس 1988م.
- 106- دراسات في النصّ الشعري - عصر صدر الإسلام وبيئته، عبد بدوي، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط1، 1987م.
- 107- دراسات نقدية في الأدب الجاهلي، د. محمود عبد الله الجادر، مطبعة دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1990.
- 108- دراسات في الشعر العربي القديم، د. بهجت عبد الغفور الحديثي، منشورات جامعة بغداد، بيت الحكمة، مطابع التعليم العالي، 1990.
- 109- دراسة الصوت اللغوي، د. احمد مختار عمر، القاهرة، عالم الكتب، ط1، 1976.
- 110- دراسة في لغة الشعر رؤية فنية نقدية، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979.
- 111- دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، أيلول، 1992.
- 112- دلائل الاعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989.
- 113- دلالة الألفاظ إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1972.
- 114- دينامية النص، تنظير وإيجاز، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987.
- 115- ديوان أمري، القيسي، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط3، 1969.
- 116- ديوان طرفة بن العبد البكري، شرح: يوسف الاعلم الشتمري، تح: لطفي الصقال، درية الخطيب، دار الكتاب العربي، ط1، حلب، 1389هـ=1969م.
- 117- الرؤى المقتنعة نحو متجه بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، كمال أبوديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

- 118- الرحلة في القصيدة الجاهلية، د. وهب رومية، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الشركة المتحدة، ط3، 1982م.
- 119- رسالة الغفران، أبو العلاء المعري، تح: د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، 1977.
- 120- الرمز الشعري عند الصوفية، د. عاطف جودة نصر، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، ط1، 1978.
- 121- الرمزية والسريالية في الشعر العربي الحديث، إلييا الحايي، دار الثقافة للنشر، بيروت، 1980.
- 122- الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دراسة نقدية نصية، د. صلاح عبد الحافظ، مطابع جريدة السفير، دار المعارف، القاهرة، (د.ت.).
- 123- السبع المعلقات- مقارنة سيميائية انثروبولوجية لنصوصها، عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998.
- 124- سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي (466هـ) تصحيح وتعليق: عبد العال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده، مصر 1953.
- 125- شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التأملات الشاردة. غاستون باشلار، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت، (د.ت.).
- 126- شرح ابن عقيل، بهاء الدين ابن عقيل (769هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، مصر، ط2، 2004.
- 127- شرح القصائد التسع المشهورات، أبو جعفر التحاس، تح: أحمد خطاب، وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد-الجمهورية العراقية، 1973.
- 128- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لأبي بكر محمد بن قاسم الأنباري، تح: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، 1963.
- 129- شرح القصائد العشر، الخطيب التبريزي، حققه وضبط غرابه وعلق حواشيه: محيي الدين عبد الحميد، مكتبة، محمد علي صبيح، الأزهر مطبعة السعادة، مصر، ط2، 1964.
- 130- شرح الكافية البديعة، صفى الدين الحلبي، تح: نسيب نشاوي، ط. مجمع اللغة العربية بدمشق، 1982.
- 131- شرح الكافية في النحو لابن الحاجب، رضي الدين الاستربادي، دارالكتب العلمية، بيروت، (د.ت.).

- 132- شرح المعلقات السبع، أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني (ت486هـ)، لجنة التحقيق في دار العالمية،الدار العالمية، (د.ط)، 1992.
- 133- شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها:أحمد الشنيطي،دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت،(د.ت)
- 134- شروح التلخيص،فرج الله الكردي،مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه،القاهرة،(د.ت).
- 135- الشعر، ابن سينا، تح: د.عبدالرحمن بدوي، القاهرة، 1966
- 136- الشعر الجاهلي- منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي،الدار القومية،القاهرة(د.ت)
- 137- الشعر العربي الحديث، موريه،تر: شفيح السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي،القاهرة، 1986.
- 138- الشعر العربي المعاصر وقضاياها وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين اسماعيل، دارالعودة، بيروت ط3، 1987.
- 139- شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ومضان صادق،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998.
- 140- الشعر العربي المعاصر وقضاياها. وظواهره الفنية والمعنوية: عز الدين اسماعيل، دارالعودة بيروت الطبعة الثالثة 1987
- 141- الشعر عند شعراء أبولو، سيد البحراوي، دار المعارف بمصر، ط2، 1991م.
- 142- الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه،اليزابيث،تر:د.محمد ابراهيم الشوش،مكتبة متيمنة،بيروت، 1961.
- 143- الشعر والشعراء،أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة(213276هـ)،دار الثقافة بيروت،لبنان، 1964.
- 144- الشعر والشعرية الفلاسفة المفكرون العرب ما المجرزه وما هفوا اليه ، د. محمد لطفي اليوسفي، الدار العربية للكتاب تونس، 1966.
- 145- الشعر والنغم،د.رجاء عيبر،دار الثقافة للطباعة والنشر،القاهرة،١٩٧٥.
- 146- الشعرية، تودوروف، تر: شكري المخيوت ورجاء بن سلامة، دار توفال،المغرب، 1988.
- 147- شعرية الاتزياح: أميمة الرواشدة، منشورات أمانة عمان الكبرى،عمان،الأردن، 2004
- 148- شعرية الاتزياح دراسة في جماليات العُدول،خيرة حمرة العين، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اريد، الأردن، ط1، 2011.

- 149- شعرية التلقي، مقدمة نقدية: هولب روبرت، تر: عزالدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.
- 150- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
- 151- الشعرية العربية، مرجعياتها وابدالاتها النصية، د. مشري بن خليفة، ط1، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 2011.
- 152- شياطين الشعراء، عبدالرزاق حميدة، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، (د.ت).
- 153- الصاحبي في فقه اللغة ومنن العرب في كلامها، احمد بن فارس (395هـ)، تحقيق: السيد احمد صقر، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة (د.ت).
- 154- الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، اسماعيل بن حماد الجوهري (ت393هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، (د.ت).
- 155- صنعة الشعراء، أرسطوطاليس، تر: شكري محمد عباد، ط. دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.
- 156- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، صبحي البستاني، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1986.
- 157- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: جابر عصفور، دار التنوير، 1983.
- 158- الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبدالله، ط دار المعرف بمصر، 1980م.
- 159- طبقات الشعراء، ابن المعتز، تح: عبد الستار احمد فراج، مصر، 1968.
- 160- طوق الحمامة في الالفه والالاف، ابن حزم الأندلسي، تح: صلاح الدين القاسمي، الدار التونسية للنشر، 1986.
- 161- الطبيعة في الشعر الجاهلي، د. نوري هودي القيسي، دار الارشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1970.
- 162- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي (745هـ)، القاهرة، 1914.
- 163- ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، د. محمد سليمان (عيال سلمان)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان الاردن، 2007.

- 164- العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، يوهان فل، تر: رمضان عبدالنواب، مكتبة الحالمجي، مصر، 1980م.
- 165- العدول: أسلوب تراثي في نقد الشعر: مصطفى السعدني: ط منشأة المعارف بالاسكندرية 1990م.
- 166- العروض والقافية؛ دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر: د. عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989.
- 167- العزف على وتر النص الشعري، د. عمر الطالب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - 2000.
- 168- عضوية الموسيقى في النص الشعري، عبد الفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1985.
- 169- علم الاسلوب مبادؤه وإجراءاته، د. صلاح فضل، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992.
- 170- علم الأصوات، برتيل مالبرج، تر: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب 1987.
- 171- علم الجمال، دينيس هويسمان، تر: أميرة حلمي مطر، سلسلة الألف كتاب، القاهرة، (د.ت).
- 172- علم اللغة والدراسات الأدبية، برند شيلنر، ترجمة: محمود جاد الرب.الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية،(د.ت).
- 173- علم المعاني، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1970.
- 174- علم النص، جوليا كريستفا، ترجمة: وفريد الزاهي، ط1، دار توبقال المغرب 1991م.
- 175- العمدة في عاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، حَقَّقَه وفصلَه وعلَّقَ حواشيه: محمَّد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، ط1، 1934.
- 176- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تح: طه الحاجري، ومحمَّد زغلول سلَّام، المكتبة التجاريَّة الكبرى، القاهرة، 1956.
- 177- العين، الحليل بن احمد الفراهيدي(170ء)، تحقيق: مهدي المخزومي و د. ابراهيم السامرائي، مؤسسة دار الهجرة، ط2، (د.ت).
- 178- الغزل في شعر بشار بن برد، عبد الباسط محمود، دراسة أسلوبية، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، (دط)، 2005م.

- 179- فتح الكبير المتعال اعراب اللغات العشر الطوال، محمد علي طه الدرّة، مكتبة السوادي للتوزيع، جدة، ط2، 1989.
- 180- الفصول، تمام حسان، ط الهيئة المصرية لأقامة 1982م.
- 181- فصول في علم اللغة العام: تر: احمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، (د.ت).
- 182- فضاءات الشعرية، دراسة في ديوان أمل نفل، سامح الرواشدة، المركز القومي للنشر، الأردن، إربد، (د.ط)، (د.ت).
- 183- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د.رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979.
- 184- فن الالتفات في مباحث البلاغيين: جليل رشيد فالح، مج: آداب المستنصرية، ع9، 1984.
- 185- فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط6، 1987.
- 186- فن الشعر: أرسطو طاليس، تر: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.
- 187- فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، ط2، 1980.
- 188- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي صيف، بيروت ط3، 1956.
- 189- الفوائد المشوقة الى علوم القرآن وعلم البيان: ابن القيم الجوزية، مط: دار الكتب العلمية، بيروت.
- 190- الفوائد الضيائية: شرح كافية ابن الحاجب: ثور الدين بن عبد الرحمن الجاحظ، دراسة وتحقيق د. اسامة طه الرفاعي، 1983.
- 191- في الأدب والنقد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر القاهرة (د.ط)، (د.ت).
- 192- في الأصوات اللغوية دراسة في أصوات المد العربية، د. غالب فاضل المطلبي، دار الحرية للطباعة بغداد، ط1، 1984.
- 193- في حدائق النص الشعري دراسة نقدية: د.علي جعفر الصلاق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990.
- 194- في سيمياء الشعر القديم، محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.
- 195- في الشعرية: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

- 196- في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، د. صلاح يوسف عبد القادر، الأيام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر ط.1، 1996.
- 197- في المصطلح النقدي، د. احمد مطلوب، منشورات المجمع العلمي، 2002.
- 198- في نحو اللغة وتراكيبها، الدكتور خليل احمد عمارة، عالم المعرفة، الطبعة الأولى، 1404هـ - 1984 م.
- 199- في النقد الادبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1966.
- 200- في النقد والنقد الالسي: د. ابراهيم خليل، منشورات أمانة عمان الكبرى، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، 2002.
- 201- في النظرية الادب عند العرب، حمادي صمود، النادي الأدبي بمجدة، 1990م.
- 202- القافية والأصوات اللغوية، د. محمد عوني عبد الرؤوف، ط1، 1977.
- 203- قاموس السرديات، جيرالد برنس، ر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.
- 204- القاموس المحيط، محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (817هـ)، مط. السعادة، مصر، 1913.
- 205- قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، موسى ربابعة، دار جرير، عمان-الأردن، ط1، 2010.
- 206- قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عاطف أحمد الدرابسة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2006م.
- 207- قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، تحقيق: د. محسن فياض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1401هـ/ 1981.
- 208- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، محمد صابر عبيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- 209- قضايا الشعر في النقد العربي، إبراهيم عبد الرحمن محمد، دار العودة، بيروت، ط2، 1981.
- 210- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة بغداد ط 2. 1965.
- 211- قضايا الشعرية: رومان ياكسيون، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.
- 212- قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، دار الفكر، (د.ط)، 1971.

- 213- الكافي في العروض والقوافي: أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني المعروف بالحطيب التبريزي- (502)، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت ط2003، 1.
- 214- الكتاب، سيبويه، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخالجي، القاهرة، ط3، 1984.
- 215- كتاب حروف المعاني، أبو القاسم عبد الرحمن الزجاجي، مؤسسه الرسالة، بيروت، 1984.
- 216- كتاب الصناعيتين: تح: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1952.
- 217- كتاب الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، ابن قسيم الجوزية، ط. الخالجي بمصر، 1906.
- 218- كتاب القوافي، أبو الحسن سعيد بن مسعدة الأخصش الأوسط (215هـ)، تح: عزة حسن، دمشق، 1970.
- 219- كتاب معاني الحروف، أبو الحسن علي بن عيسى الرمائي النحوي (386 هـ)، تحقيق: د. عبد الفتاح إسماعيل شلي، ط3، 1404 هـ 1984.
- 220- الكشاف عن حقائق التنزيل وعلوم الأناويل في وجوه التأويل، لابي القاسم جار الله الزمخشري، صححه على نسخة خطية عبد الرزاق المهدي دار أحياء التراث العربي، ط1، 2003.
- 221- الكلمات والأشياء (التحليل البنيوي لقصيدة الاطلاع في الشعر الجاهلي دراسة نقدية)، د. حسن البنا عز الدين، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط1، 1989.
- 222- لذة النص، رولان بارت، تر: منذر العياشي، طبعة مركز الإنماء الحضاري بجلب، 1993.
- 223- لزوم ما لا يلزم، أبو العلاء المعري، دار صادر-بيروت، (د.ط.)، 1961.
- 224- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر - بيروت، ط1: 2000.
- 225- لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد الخطابي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1991.
- 226- اللغة بين البلاغة والاسلوبية، مصطفى ناصف، ط. النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1989.
- 227- اللغة الثانية: فاضل نامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- 228- لغة الشعر الحديث، دراسة تطبيقية في ديوان زرقاء اليمامة لأمل دنقل، د. مصطفى رجب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، (د.ط.)، (د.ت.).



- 229- لغة الشعر الحديث في العراق، عدنان حسين العوادي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، (د.ط.)، 1985.
- 230- لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورقي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1984.
- 231- لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين، د. جمال نجم العبيدي، عمان، دار زهران، (د.ط.)، 2003.
- 232- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، ط1، 1997.
- 233- اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة ، محمد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 1993.
- 234- اللغة العربية معناها ومبناها، د. تمام حسان الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1973.
- 235- اللغة الفنية، محمد حسن عبدالله، ط. دار المعارف بمصر، 1985.
- 236- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، د. ممدوح عبد الرحمن، دار المعرفة الجامعية إسكندرية، ط1، 1994 م.
- 237- مبادئ الفلسفة، أ.س. رابوبرت، تر: أحمد أمين، ط6، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة، 1958 م.
- 238- مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر مطبعة مصر، 1963 م.
- 239- المترع البديع في تجنيس أساليب البديع أبو محمد السجلماسي، مكتبة المعارف الرباط 1980
- 240- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين نصر الله بن الاثير الجزري (637)، تحقيق محمد عمبي الدين عبد الحميد، منشورات مكتبة البايي الحلبي القاهرة، 1939.
- 241- المجتمعات الاسلامية في القرن الأول: شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، 1966 م.
- 242- المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، ابن جني أبو الفتح عثمان بن جني (ت392) تحقيق علي النجدي والدكتور عبد الحلیم النجار والدكتور عبد الفتاح إسماعيل الشلي، مؤسسة دار التحرير للطبع القاهرة، 1386هـ.

- 243- مختار الصحاح، محمد أبي بكر بن عبد القادر الرازي (ت666هـ)، دار الرسالة الكويت، (د.ت)، 1983.
- 244- مدخل إلى علم الأسلوب، شكري محمد عياد، دار العلوم للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 1982.
- 245- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د. عبد الله الطيب المجذوب الناشر شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابلي الحلبي مصر، ط1، 1955.
- 246- معاني القرآن: الفراء، تح: أحمد يوسف نجاتي و محمد علي النجار، مط: دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1955.
- 247- مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، تر: سامي الدروبي، ط2، دار اليقظة العربية، دمشق، 1965م.
- 248- مستويات البناء الفني في شعر الاعشى، سركوت كوزيل ابراهيم، رسالة ماجستير، كويه، كلية اللغات، 2009
- 249- الصباح المنير، احمد المقرئ الفيومي (ت770 هـ)، المكتبة العلمية، بيروت، د-ت.
- 250- المصون في الأدب، أبو الحسن بن عبد الله العسكري (ت382 هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الرفاعي بالرياض، الطبعة الثانية، 1402هـ - 1982م.
- 251- معاني القرآن: الفراء، تح: أحمد يوسف نجاتي و محمد علي النجار، مط: دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1955م.
- 252- معايير تحليل الأسلوب، ميخائيل ريفاتير، ترجمة وتعليق د. حميد الحمداني، دار النجاح الجديدة - الدار البيضاء، ط1، 1993.
- 253- معجم علم اللغة النظري، محمد علي الخولي، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1982م.
- 254- معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، 1974.
- 255- معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
- 256- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. احمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د.ط)، 1983.

- 257- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1990م.
- 258- معجم مصطلحات العروض والقوافي، رشيد عبد الرحمن العبيدي، ط1، المكتبة الوطنية، 1986.
- 259- معجم المصطلحات اللغوية، رمزي روهي البعلبكي، ط1 دار العلم للملايين، بيروت، 1990م.
- 260- معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكريا (395)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الدار الإسلامية للنشر والتوزيع - لبنان، (د.ط.)، 1990.
- 261- المعجم الوسيط، اشرف على طبعه عبد السلام هارون وقام بإخراجه إبراهيم مصطفى واحمد حسن الزيات وحامد عبد القادر ومحمد علي النجار دار احياء التراث العربي، ط1: (د.ت).
- 262- المعذب في الشعر العربي الحديث، ماجد قاروط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط.)، 2000.
- 263- مملقات العرب دراسة نقدية تاريخية في عبون الشعر الجاهلي، د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، (د.ت).
- 264- المعنى الادبي من الظاهرية الى التفكيكية، وليم راي، تر: يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر بغداد، (د.ط.)، 1987.
- 265- معني اللبيب عن كتب الاعراب، ابن هشام الانصاري (761)، تحقيق: د. اميل بديع يعقوب، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت 1998.
- 266- مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- 267- مفهوم الابداع في النقد العربي القديم، مجدي أحمد وهبة، ط. النادي الادبي الثقافي بجمدة، 1993.
- 268- مفهوم الشعر، جابر عصفور، دار التنوير، بيروت، (د.ط.)، 1983.
- 269- مقالات في الاسلوبية، منذر العياشي، ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990.
- 270- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق - بيروت، ط2، 1980.

- 271- المتقضب، ابو العباس المبرد(285هـ)، تح:محمد عبد الحائق عضيمة،عالم الكتب، بيروت (د.ط)، (د.ت).
- 272- المقدمة: ابن خلدون، دار الجليل، بيروت.لبنان،(د.ط)، (د.ت).
- 273- مقدمة لدراسة الصورة الفنية: نعيم الياني، ط. وزارة الثقافة بدمشق، 1982.
- 274- مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق: د.رحمن غرركان، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - 2004.
- 275- مفاتيح الألسنية، جورج موثان، تر: الطيب البكوش، منشورات سعيدان، تونس(د.ط)، 1994.
- 276- مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1990.
- 277- من أسرار اللغة، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط7، 1985.
- 278- مناهج البحث في اللغة، الدكتور تمام حسان، دائرة الثقافة - الدار البيضاء، ط1، 1974.
- 279- المنزج البديع في تمجيس أساليب البديع، لأبي القاسم السجلماسي، تقديم وإعداد: علاء الغازي، مكتبة المعارف الرباط، المغرب، ط1، 1980م.
- 280- المتصف، عثمان ابن جني، تح: ابراهيم مصطفى وعبدالله أمين، شركة ومطبعة مصطفى، الباب الحلبي، بيروت، 1954م.
- 281- مناهج البلغاء وسراج الادباء: صنعة ابي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس،(د.ط)، 1966 م.
- 282- المنهج الاسطوري في الشعر الجاهلي (دراسة نقدية)، عبد الفتاح محمد أحمد، دار المناهل للطباعة والنشر،بيروت، لبنان، ط1، 1987.
- 283- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري - الأفاق النظرية وواقع التطبيق، د. قاسم الريسم، دار الكنوز الأدبية،(د.ط)، 1999.
- 284- المنهل الصافي في العروض والقوافي، د. عبد الله فتحي الظاهر، ط1، 2000.
- 285- الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح:السيد أحمد صقر، دار المعرف بمصر ط1972، 2-1973.
- 286- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة، ط3، 1965.
- 287- موسيقى الشعر العربي، محمود فاخوري، منشورات جامعة حلب،(د.ط)، 1985.

- 288- موسيقى الشعر العربي-مشروع دراسة علمية، د.شكري محمد عياد، دار المعرفة القاهرة،(د.ط)، 1968.
- 289- الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء: لابي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني - (384هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي- القاهرة، دار نهضة مصر، (د.ط)، 1965.
- 290- ميزان الذهب في صناعة شعر العرب: السيد احمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان/ 1393هـ- 1973م.
- 291- نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام دراسة وتحليل، د. نوري هودي القيسي، د. محمود عبد الله الجادر، د. بهجت عبد الغفور الأثري، دار الحكمة للطباعة والنشر، بغداد، ط1، 1990.
- 292- نظرية الأدب، رينيه ويلك-واوسن وارين، تر: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، (د.ط)، 1972.
- 293- النظرية الأدبية الحديثة، آن روبي، ديفيد، جفرسون، طبعة وزارة الثقافة بدمشق، 1992.
- 294- النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1978م.
- 295- النظرية الألسنية عند رومان جاكسون: فاطمة طيبال بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.
- 296- نظرية الشعر عند فلاسفة المسلمين: ألفت الروبي، ط1، دار التنوير، بيروت، 1983م.
- 297- نظرية اللغة الأدبية:خوسيه ايفانكوس، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ط1، 1992.
- 298- نظرية اللغة في النقد الأدبي: عبدالحكيم راضي، مكتبة الخالجي، القاهرة، مصر، ط1، 1980.
- 299- نظرية المعنى في النقد القديم، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بغداد، ط1981، 2.
- 300- نظرية المنهج الشككلي، نصوص الشكلايين الروس، مجموعة، ط1 مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-الشركة المغربية المتحددين الرباط 1982م.
- 301- النظم الشفوي في شعر ما قبل الإسلام: مشكلة الوثوقية، جيمس مونرو، تر. إبراهيم السنجلوي، يوسف الطراونة، مكتبة الكتاني، إربد - الأردن، ط1، 1987م.
- 302- نفسية أبي نواس، محمد النويهي، مكتبة الخالجي بمصر، ط2، 1972م.

- 303- النقد والأدب، جان ستاروينسكي، تر: بدرالدين قاسم الرفاعي، ط. وزارة الثقافة بدمشق، 1976م.
- 304- النقد الأدبي، سهر القلماوي، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1959.
- 305- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، 1969.
- 306- النقد الأدبي والعلوم الانسانية، جان لوي كاباناس، تر: فهد عكام، ط1، دار الفكر دمشق، 1982م.
- 307- النقد الادبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هامن، ترجمة: احسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الشؤون الثقافية، بيروت، (د.ط)، 1960.
- 308- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب دار العلم للملايين، بيروت، (د.ط)، 1952م.
- 309- نقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت 327 هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، ط1، (د.ت).
- 310- النقد اللغوي عند العرب، نعمة رحيم العزاوي، دار الحرية للطباعة، بغداد، (د.ط)، 1978م.
- 311- النقد والحداثة، عبدالسلام المسدي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.
- 312- النكت في إعجاز القرآن، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني، تح: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلّام، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1968.
- 313- نماذج فنية من الأدب والنقد، أنور المعداوي، دار النشر للجامعيين، القاهرة (د.ط)، 1951.
- 314- نهاية الأرب في فنون الأدب، النويري (ت732هـ)، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، مطابع كوستاتسو ماس وشركاه-القاهرة (د.ت).
- 315- نهاية الإيجاز في دراية الاعجاز، للفخر ارازي، تح: إبراهيم السامرائي ورفيقه، ط. دار الفكر، عمان، 1985.
- 316- نهاية الإرب من شرح معلقات العرب، محمد بدرالدين ابي فراس النعماني الحلبي، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1906.
- 317- الوافي في العروض والقوافي، التبريزي، تح: فخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ط4، 1986م.
- 318- الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، مهدي صمود، ط1 الدار التونسية للنشر 1988م.

- 319- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، د.ت.
- 320- وهج العتقاء دراسة فنية في شعر خليل الخوري، ثامر خلف السوداني، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 2001.

### ثانياً: الدوريات

- 1- اضطراب المصطلح اللساني والنقدي: فاضل ثامر، (بحث)، مجلة آفاق عربية، بغداد، ع16، 1993م.
- 2- الانزياح الصوتي الشعري: د. ثامر سلوم، مجلة آفاق الثقافة والتراث، السنة الرابعة، ع13، يونيو (حزيران) 1996.
- 3- إنزياح المصاحبات المعجمية، دراسة في شعر أمل دنقل: يحيى قاسم: (بحث)، مجلة جامعة البعث، دمشق، م21، 1982.
- 4- الإنزياح وتعدد المصطلح، احمد محمد ويس، مجلة عالم الفكر م(25)، ع(3)، 1997.
- 5- الإنحراف في لغة الشعر المجاز والاستعارة، طراد الكبيسي، مجلة الأعلام، ع8، آب 1989.
- 6- الإنحراف مصطلحاً نقدياً: موسى ربابعة، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م10، ع4، 1995.
- 7- البروكسيميا (علم المكان)، ادوارد هال، ترجمة: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد (2) لسنة 1988م.
- 8- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة، ع164، الكويت، 1992.
- 9- البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش حصار للدائع البحر، بسام قطوس، مجلة أمجاث اليرموك، مج9، ع1، 1991م.
- 10- تحليل الخطاب الشعري، اللغة و الأدب، نور الدين السد، مع: معهد اللغة العربية و آدابها، ع1996، 8.
- 11- التوازي وأثره الإيقاعي والدلالي: دراسة تطبيقية في ديوان فوضى في غير أوانه أحمد سعيد، (بحث): د. محمد جواد حبيب البدراني، مجلة آداب الرافدين: ع، 2009.
- 12- التوازي ولغة الشعر، محمد كوني، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع18، 1999.

- 13- الحوار في الشعر العربي القديم شعر امرئ القيس أنموذجاً، د. محمد سعيد حسين مرعي، مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، مج(14)، ع(3)، نيسان 2007.
- 14- الحوار في القصيدة الجاهلية، نوري القيسي، مجلة آفاق عربية، العدد: 5، 1976.
- 15- دراما الجاز: لطفی عبدالبدیع، (بحث): مجلة فصول، مج6، ع2، 1986م.
- 16- الدلالة الجازية في الحكاية الرمزية والرمز، صبحي البستاني، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي بيروت، ع38، سنة 1986.
- 17- شعرية الانزياح في القصيدة الحديثة في البحرين، عبدالقادر فيلوح، مجلة البحرين الثقافية، ع: 20، ابريل / 1999.
- 18- شعرية الخطاب الأدبي، هلاء المتدلاري، مجلة الموقف الأدبي، ع414، دمشق، تشرين الأول 2005.
- 19- ظاهرة التوازي في قصيدة خنساء، موسى رابعة، مجلة دراسات، ع5، الجامعة الاردنية، 1995.
- 20- فاعلية التوازي في النقد الحديث، بشرى صالح، جريدة الثورة، في 24 / 10 / 2002.
- 21- فن الالتفات في مباحث البلاغيين: جليل رشيد قالح، مج: آداب المستنصرية، ع9، 1984
- 22- في قصيدة أبي تمام في فتح عمورية - دراسة في الموسيقى والإيقاع ، ماجد الجعافرة، مجلة آداب الرافدين، ع27، 1995.
- 23- قصيدة إسماعيل لأدونيس: صور من الأنزياح التركيبي وجمالياته -دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية (عمان). - مج 30، ع 3.
- 24- قصيدة غريب على الخليج، د. بشرى البستاني، الشعر واللغة، بحوث الحلقة الدراسية لهجران المرید الرابع عشر 24 / 11 / 1998، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999 م.
- 25- قصيدة النثر، أسطورة الإيقاع الداخلي، سعيد الغانمي، مجلة الأقطاب، بغداد، عدد 5، 1985م.
- 26- لذة النص، تر: محمد الرفرافي ومحمد بقاعي (بحث)، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ع10، 1990.
- 27- لغة الغياب في قصيدة الحدائق، كمال أبوديب، فصول مج8، ع3-3.



- 28- اللغة المعيارية واللغة الشعرية: يان موكاروفسكي، تر: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول، م5، ع1، 1984.
- 29- اللغة والنقد الأدبي: تمام حسان (بحث)، مجلة فصول مج4، ع1، 1984م.
- 30- المدخل إلى التحليل اللساني للشعر، جويل تامين وجان مولينو (بحث)، مجلة الموقف الأدبي، ع141-143، 1983.
- 31- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، شكري محمد عباد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993.
- 32- مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ترجمة: سيزا فاسم، مجلة ألف، العدد (6) لسنة 1986م.
- 33- مقال في الأسلوب: جورج بوفون، تر: أحمد درويش، مجلة الفصول، مج5، ع3/1985.
- 34- المناهج اللغوي في دراسة الظاهرة الأدبية: حمادي صمود، (بحث): ملتقى اللسانيات، تونس، 1979م.
- 35- من دلالات الإنزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة 'صقر' لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، مجلد23، ع1، 2007.
- 36- مقدمة القصيدة الجاهلية عند حسان بن ثابت، مجلة جامعة أم القرى، ج12، ع20، السعودية، ديسمبر، 2000.
- 37- من النقد المعيارى إلى التحليل اللساني: الشعرية البنوية نموذجاً: خالد سليكي، (بحث)، مجلة عالم الفكر، مارس، 1997.
- 38- نحو تأويل تكاملي للنص الشعري: فهد عكام، (بحث): مجلة فصول، مج8، ع3، 4، 1988م.
- 39- نظرية الانزياح من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، د. فتيحة كحلوش، مجلة العلوم الانسانية، جامعة فرحات عباس-سطيف-الجزائر، السنة السابعة: العدد 43: خريف 2009.
- 40- نظرية الانزياح عند جان كوهن، نزار التجديدي، مجلة دراسات سال ع1/ خريف/ 1987م.
- 41- نظرية المجاز عند عبدالقاهر الجرجاني، د. غازي يموت، مجلة الفكر العربي، ع46، بيروت، حزيران، 1987.
- 42- وظيفة الإنزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، عصام قصبجي وأحمد محمد ويس، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع28، 1995.

- 43- يد الشمال آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح (الاستعارة في الكتابات المبكرة في النقد العربي: فلفهارت هاينز كس، تر: شعاد المانع (مقالة): مجلة الفصول: مج 10، ع 3، 1992.

### ثالثاً: المصادر الانجليزية

- 1- Dictionnaire encyclopidique, Larousse. Paris. France.1979
- 2- Introduction à l'analyse de la poesie, Jean Molino, Joelle Gardes Tamine. Presses universitaire de France.1ed. 1982.
- 3- Questions de poétique, Roman Jakobson. editions du seuil. Paris France.
- 4- Sémantique structurale, A. J Greimas, libraire larousse, Paris,1974.
- 5- Structure du langage poétique, Jhon Cohen.flammrion .Paris. France 1966.
- 6- Théorie de la littérature, T.Todorov.Paris.,ED DU Seuil.1965.
- 7- Theorire Litteraire, Marc Angenot et autre.universitaire de France,1 ed 1989.

### رابعاً: الرسائل والأطاريح الجامعية

- 1- الاتساع في اللغة عند ابن جني، حسن سليمان، اطروحة دكتوراه، كلية الابداب، جامعة الموصل، 1995م.
- 2- الإنزياح في انشودة المطر للسياب، سعدون محسن اسماعيل الحلبي، رسالة ماجستير، كلية العلوم الاسلامية، جامعة بغداد، 2003م.
- 3- الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي، أحمد حساني، اطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، 2004-2005م.
- 4- البناء الفني لشعر امرئ القيس، عبد الحق حمادي ياسين الموساس، رسالة ماجستير، جامعة بغداد- كلية الآداب- 1993م.
- 5- تحولات الإيقاع في الشعر القديم والحديث دراسة صوتية دلالية: أحمد ناهم جهاد الموسوي، اطروحة، كلية الآداب جامعة المستنصرية، 2004م.

- 6- خصائص الأسلوب في شعر طرفة بن العبد، رؤى جمعة يونس، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة بغداد، 2007م.
- 7- الدلالة الوظيفية في بنية الجملة الشعرية (رواد الشعر العراقي الحديث)، عامر عبد محسن السعد، رسالة ماجستير، كلية الآداب جامعة البصرة، 1412 1991م.
- 8- الرمز في الشعر العربي قبل الإسلام، مؤيد اليوزكي، أطروحة دكتوراه، بإشراف: أ.د. عمر محمد مصطفي الطالب، كلية الآداب جامعة الموصل، 1412 هـ 1992م.
- 9- الحوار في شعر المدللين - دراسة وصفية تحليلية، صالح احمد محمد السهمي، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 2009م.
- 10- سورة الكهف (دراسة أسلوبية)، ومن عبد الغني مال الله المختار، كلية الآداب، جامعة الموصل، 1421هـ، 2000م.
- 11- شعر الحوارج - دراسة أسلوبية، جاسم محمد عباس الصميدعي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية - جامعة الأنبار، 2005م.
- 12- شعر زهير بن أبي سلمى دراسة أسلوبية: أحمد محمد علي محمد، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب جامعة الموصل، 2005م.
- 13- شعر سعدي يوسف - دراسة تحليلية نقدية، سمير صبري: أطروحة دكتوراه، جامعة صلاح الدين، 2004م.
- 14- الصورة في شعر أوس بن حجر: احمد محمود عبد الحميد الحديثي، رسالة ماجستير، مطبوعة بالالة الكاتبة، كلية التربية، جامعة الانبار، 1998م.
- 15- فريدة قلبي عينك للخنساء دراسة اسلوبية - رسالة ماجستير - اليكاي أخذاري، جامعة الجزائر كلية الآداب واللغات، 2005م.
- 16- كتاب الإحاطة في أخبار غرناطة لابن الخطيب دراسة تحليلية في نصه الشعري ، نزهة جعفر حسن، أطروحة دكتوراه، بإشراف د. حازم عبدالله خضر، كلية الآداب جامعة الموصل، 1416 هـ / 1995م.
- 17- لغة المتنبّي في مرآة أبي العلاء - دراسة في معجز احمد -، ولاء جلال علي المولى، رسالة ماجستير، مقدمة كلية التربية - جامعة الموصل، 2000م.

- 18- اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، شعراء المعلقات نموذجاً، أميل محمود عبدالقادر، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، 2003م.
- 19- مستويات البناء الفني في شعر الاعشى، سرکوت کوریل ابراهيم، رسالة ماجستير، جامعة كويه، كلية اللغات، 2009م.
- 20- المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر، حامد مزعل حميد الراوي، أطروحة دكتوراه بالآلة الكتابة، كلية الآداب جامعة بغداد، 1996م.
- 21- ملامح السرد القصصي في الشعر العربي قبل الاسلام، حاكم حبيب عزز، رسالة دكتوراه، مطبوعة بالآلة الكتابة، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1986م.
- 22- النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع للهجرة، عبد الهادي خضير نيشان، رسالة دكتوراه أجازتها كلية الآداب، جامعة بغداد 1989

#### خامساً: شبكة المعلومات الدولية

- 1- الكتابة في شعر البردوني ديوان أسفر إلى الأيام الخضر النموذجاً دراسة سيميوطيقية، عبدالله حمود الفقيه: (www.albaradoni.com)
- 2- الإيقاع الشعري بين التماثل والتنوع، بهاء ولد بدويوه: (www.aleflam.net).

